726.6
C97c

CUZACQ,

LA CATHÉDRALE DE
BAYONNE

726.6
C97C

René CUZACQ
Agrégé de l'Université

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

L161—H41

La Cathédrale de Bayonne

Le Portail gothique du XIII^e Siècle et ses Enseignements

ÉDITIONS JEAN-LACOSTE
Mont-de-Marsan
1967

La Cathédrale de Bayonne

René CUZACQ
Agrégé de l'Université

La Cathédrale de Bayonne

Le Portail gothique du XIII^e Siècle et ses Enseignements

ÉDITIONS JEAN-LACOSTE
Mont-de-Marsan
1957

DU MEME AUTEUR :

Les élections législatives à Bayonne et au Pays basque : I, 1848 à 1870 ; II, 1870 à 1898 ; III, 1898 à 1914 (épuisé) ; 1919 à 1939.

Perspective de l'art landais (Lacoste, éd.).

Visages de Gascogne et de Béarn (En collaboration), Coll. Provinciales, Paris, Horizons de France.

Histoire de la langue et littérature gasconne des Landes, 7 vol. (épuisé).

La cathédrale de Bayonne : vitraux anciens, heurtoir, chaire (Lacoste) : épuisé.

Le cloître gothique de Bayonne (XIVe siècle) : archéologie (Lacoste).

Noël, Premier de l'An, Carnaval dans les Landes (Lacoste) : épuisé.

Dans le folklore basque : processions de la Fête-Dieu, Chapelles, chasse à la palombe, etc .. (Lacoste) : épuisé.

Panorama de la littérature gasconne de Bayonne (épuisé).

Rostand à Cambo et Loti à Hendaye (Lacoste) : épuisé.

Tryptique bayonnais : jambon, baïonnette, chocolat (épuisé).

Coll. Villes du Sud-Ouest : *Bayonne* et *Saint-Jean-de-Luz* (Ed. Chabas) : épuisé.

Pays basque (Ed. Alpina, Paris).

Petite histoire du béret basque (épuisé).

Bayonne sous l'Ancien Régime : Lettres missives des rois et reines de France (avec B. Detchepare), 3 gr. in-8° : épuisé.

A travers le folklore du Sud-Ouest (Cocharaux, 1 vol. Auch) : épuisé.

Cacolet, makhila et agulhade ; herrade, échasse, div. broch. : épuisé

Les faïences de Samadet (Lacoste, éd.) : épuisé.

Répertoires bibliographiques d'études bayonnaises, basques, landaises de l'auteur (épuisé).

Bayonne militaire : Citadelle et Château-Neuf (épuisé).

L'église de Cambo, type d'église basque labourdine, 1956, Ed. Jean-Lacoste.

La Cathédrale de Bayonne, les Tombeaux du Cloître et la Salle capitulaire, 1956, Ed. Jean-Lacoste.

Etc., etc...

726.6
C97c

Domine, dilexi decorem
domus tuæ et locum
habitationis gloriæ tuæ

(Seigneur, j'ai aimé la beauté
de votre maison et le lieu
où réside
votre gloire - *Psaume XXV ;*
Ordinaire de la messe)

«... La voie qui mène
au portail grandiose
des vieilles cathédrales »

(Sa Sainteté Pie XII,
Message au peuple de France)
24 Juin 1956.

Au talent
de M. Henri JEANPIERRE,
Bibliothecaire-Archiviste de la ville,
sculpteur et peintre bayonnais,
digne continuateur de la lignée
des tailleurs de pierre
du Bayonne d'antan,
ce livre est amicalement dédié.

Chapitre I

L'ESPRIT DU PORTAIL BAYONNAIS

Donnant sur le cloître du XIV^e^ siècle, la cathédrale de Bayonne a un très beau portail gothique, œuvre du gothique naissant et de la première moitié du XIII^e^ siècle.

A la manière d'alors, il constitue *une grande page de pierre*, la seule qui ait subsisté jusqu'à nous. Son ordonnance n'a subi que de faibles restaurations. L'œuvre est pratiquement intacte.

Ce n'est point certes « le peuple des statues » des grands porches de Reims ou de Chartres, situés en façade. S'ouvrant sur le cloître, le portail de Bayonne était par suite plus limité et son espace ne permettait pas pareil déploiement, même pour une porte latérale et non la grande façade. La même raison explique qu'il ait *deux tympans juxtapsés*, séparés par un trumeau central, et correspondant à deux travées du cloître : nous nous en sommes expliqués dans notre « Cloître de Bayonne » ; antérieur au nôtre, le cloître existant ici (et ultérieurement maintenu sur place) commanda la construction du portail. Point n'est besoin par suite d'aller chercher quelque comparaison avec les portails à tympan dédoublé qui existent dans certains cas. La raison de la construction est ici toute simple.

Pas davantage, il n'y a ici de vaste porche à gâbles et aux profonds ébrasements, offrant leurs grandes surfaces ou les jeux de l'ombre et de la lumière. A peine si les pieds droits dessinent un léger oblique. Et l'on ne saurait ici songer à une double entrée et sortie de la foule aux grands jours de la liturgie comme raison initiale de notre portail. Ici comme ailleurs enfin, sa largeur relative appelait le pilier ou trumeau médian.

A l'entour des voussures, le tympan de droite représente le Jugement dernier ; celui de gauche, Notre-Dame entourée d'anges ; aux jambages, six grandes et belles statues d'Apôtres. Dès lors, il est facile de retrouver l'*inspiration* qui fit jaillir cette prestigieuse sculpture en sa clarté parlante ou son initiale simplicité des œuvres primordiales, et son iconographie même. Qui pourrait dire mieux que M. Luc Benoist : « *les apôtres* montent aux pieds droits une garde silencieuse, comme les plus sûrs soldats (du Christ) et de son (église) ». Ils sont dominés au tympan par le juge qui annonce la fin des siècles et ici encore par la paradisiaque vision de Marie. Leur chœur rythmé apporte les certitudes tranquilles de leur présence, celles de la Foi, de la Vérité, et de la propagation évangélique. Du soubassement à l'archivolte finale, toute notre page de pierre ordonne sa claire et logique convenance.

Ces statues de nos Apôtres bayonnais paraîtraient peut-être les plus jeunes et les plus belles de très relative manière ; mais il ne paraît point que l'on puisse aller plus loin dans l'*unité d'ensemble* qui est celle de notre porte tout entière, même si l'exécution des divers morceaux de ce grand ensemble aurait pu traîner quelque peu autour

d'un même atelier. Le style sobre des anges des voussures et de leurs draperies, dans un art analogue à celui des tuniques aspostoliques, montre une commune origine et une même époque. L'aspect général demeure le même en dépit de quelques réminiscences que nous verrons aux tympans.

Sauf Saint-André ici, tous portent indistinctement le Livre de vie qu'ils ont préché, même s'ils n'ont pas écrit. Ayant répandu l'Evangile sur terre, il n'est que justice d'affirmer leur présence au grand jour final de l'Humanité. On a pu dire que le Jugement Dernier était toujours représenté au couchant (mystique) de nos cathédrales (Mâle, *Art et artistes du Moyen-Age*, p. 222). Ce n'est évidemment qu'un principe, mais non absolu (cf. *infra*) : tel n'est pas le cas à Bayonne du moins en ce portail Sud, si les damnés y sont à la gauche du Christ et le Paradis marial à sa droite, en ce début du XIII[e] siècle gothique.

Assesseurs du Jugement, déjà prêts à la gloire éternelle, admirons ici « leur colloque muet » selon la belle expression de M. Henri Jeanpierre, et si expressif pourtant ! N'est-il pas écrit qu'au jour de la colère (Mathieu, XIX, 28), les Douze seront assis sur des trônes pour juger les nations ? Point de trône ici, mais leur participation majestueuse soulignait les arrêts divins ; tout droits aux montants des portails, ils sont prêts à les accueillir et les faire valoir par la continuation suprême et l'achèvement de leur témoignage (1).

Et voici que nos Apôtres, en leur draperie conventionnelle, (très lointain souvenir de la toge antique), commencent à s'individualiser en ce début du XIII[e] siècle. Hier encore, chacun était indiscernable, accompagnant tout naturellement dans leur collective généralité le Christ et la Vierge des tympans, en se faisant leurs témoins au-dessous d'eux comme il convient, en ce jour du Jugement qui est aussi pour eux le jour de gloire. Leur humanité apaisée participe déjà de la toujours durable et immense Eternité. S'ils demeurent pleins de vie, en leur évocateur alignement, ils portent les calmes certitudes des pérennes oracles. Ils unissent le Ciel à la Terre ; l'humain et le divin participent en eux d'une commune et sensible intimité qui les laisse très près de nous dans une familiarité aussi réelle que respectueuse et riche d'enseignement. L'expression dont ils sont imprégnés l'emporte sur la plastique : celle-ci resplendit des qualités essentielles des œuvres primordiales, la Vérité et la Vie. Mais avant toute chose, la Vérité de l'art rejoint la Vérité de la croyance du Dogme dans une égale émotion et un pur rayonnement.

La place offerte par le tiumeau et les jambages de la porte n'a permis d'édifier que *six Apôtres*, du même coup groupés deux par deux, porteurs de toute la sérénité et de tout l'*idéalisme de la sculpture gothique naissante*. Une noble et calme franchise a dépassé désormais le stade des raides statues-colonnes, encore celles du début du gothique primitif à Chartres. L'aisance est souveraine, et la sincérité absolue. Comme il convient, pieds nus (le pied nu imprime sur la terre une marque quasi-divine), et non plus rabattus au long des socles comme aux dites statues, pour une raison technique, les six Apôtres de Bayonne demeurent pleins d'une franchise tranquille et si proche de nous dans l'ampleur de leurs drapés et de leurs tuniques aux

plis harmonieux ! Leur noblesse innée est remplie d'une simple, naturelle et religieuse majesté.

Ils ont toute la jeunesse d'un art en sa fleur qui atteint de suite à une perfection native et essentielle. Cette merveilleuse sculpture dans sa généralité même, charge la pierre d'une beauté qui va droit au cœur de tous. Sa mesure exquise et clairement ordonnée, sa paix remplie de force et de maîtrise demeurent bien françaises : comme son accent est plein de mansuétude humaine. Détachée de son support, la statue s'y adosse librement.

Dessinant seulement quelques heureuses lignes obliques, les beaux plis retombent admirablement et diversement, apportant la variété voulue dans l'unité d'ensemble de nos statues. Il en est de même dans le naturel vivant des gestes, des attitudes, des visages. Nos apôtres sont nimbés ; leurs chevelures plissées et retombantes sont striées ; la barbe qu'ils portent est traitée d'analogue sorte. En sa jeunesse émouvante, son élégance contenue, sa distinction native, le grand art gothique depuis le Nord de la France s'est étendu jusqu'à Bayonne en cette aube rayonnante du style gothique. Cet art est à l'échelle de l'homme et de la certitude de la Foi divine. Sa réussite est déjà en ce début du XIII^e^ siècle une éclatante merveille.

Il y a mieux. M. Emile Mâle l'a montré le premier : cette grâce inexprimable et souriante des six apôtres bayonnais, dans leur équilibre et leur harmonie, *tient de l'art champenois*. La pureté idéaliste du gothique du XIII^e^ siècle, en sa paix profonde, retrouve ici la parfaite discrétion achevée, la douceur souriante, cette note personnelle de demi-mesure qui témoignent de la venue chez nous d'artistes champenois en mettant cette empreinte propre sur la sculpture gothique. Empreinte qui s'entrevoit à peine, mais non moins véridique. Cependant, on le sait, le chevet de Bayonne relève de l'école champenoise. Par delà leur grandeur émouvante, la même influence illumine légèrement les six statues de pierre des Apôtrs de Bayonne.

Un portail pouvait être l'œuvre collective d'un atelier, et de « plusieurs mains », sous la direction et l'empreinte plus ou moins totale d'un maître sculpteur. Il en était même ainsi très fréquemment pour les grands portails. Faudrait-il reculer l'âge de nos Apôtres admirables par rapport surtout à celui de la Vierge ou de quelques réminiscences ayant une trace du passé, un peu moins libres peut-être aussi ou moins habiles ? Nous avons déjà dit notre sentiment. Il serait possible que plusieurs artistes, plus ou moins inégaux aient pris part à la confection de tout ce portail magistral. Mais, réserve fait dees quelques points que nous venons d'indiquer, jusque dans l'identité ds anges (un peu moins beaux) qui jouxtent l'archivolte, l'*unité* de tout notre portail paraît indubitable dans le style gothique du début du XIII^e^ siècle et même par suite dans une exécution relativement rapide, même s'il est quelques morceaux relativement un peu inférieurs. Nous y reviendrons dans notre description.

*
**

Les Apôtres de Bayonne, précèdent le *Christ du Jugement* et la reine des Anges. Ici encore, au-dessus d'eux, l'inspiration générale est celle du temps. Ce sont les Vérités essentielles qui s'expriment sur les

plans supérieurs des tympans. La Création et l'Incarnation conduisent en droite ligne à l'idée cardinale du Jugement Dernier : c'est ici qu'aboutit la Finalité de l'Homme. Bien avant le pari de Pascal, répétons-le, et dans une toute autre certitude absolue et intérieure de la Raison unie à la Foi, cette Raison qui est un reflet de Dieu en l'homme, l'entrée de la cathédrale gothique offre ici l'enseignement capital entre tous.

A Bayonne comme ailleurs, le Christ-Dieu tend la contemplation de ses mains et de ses plaies ; à la fois, il fait surgir ainsi sa Justice infinie et toute la charité de sa miséricorde, accusation vivante pour les uns, plaies salvatrices pour les autres. A l'entour, les Anges tiennent simultanément les instruments de sa Passion. Quelle synthèse que cette page de pierre, ici comme ailleurs, à Bayonne aux environs de 1230. Au-dessus d'elle, dans le grouillement pittoresque d'une foule de petits personnages, voici la parlante résurrection des morts, prélude de la gloire des élus, tandis que déjà, en bas et à gauche, commence le châtiment de quelques damnés livrés aux Démons. Tympan du Jugement Dernier (2), disons-nous ! La grandeur du thème nous frappe encore jusque dans la grandissante indifférence d'aujourd'hui. Pour les foules croyantes bayonnaises du XIII[e] siècle, autrement frappante était la leçon : leçon suprême et toujours présente aux yeux et au cœur de chacun (3).

Au tympan voisin, celui de Marie, continuent à s'affirmer la Doctrine et la Foi. La Vierge est ici triomphante au Paradis : elle est vraiment la *reine des Anges, la reine du Ciel* où ceux-ci l'entourent. Voici la vision céleste qui appelle et attend les justes. Du même coup, à côté et à *droite* du Christ-Juge, Marie apparaît dans la vérité catholique comme la Mère d'Intercession dont la Pitié se concilie à la Justice de son Fils et à la Providence de Dieu. Comme il convenait de la placer côte à côte du Jugement Dernier, pour se mettre sous l'égide de la *Vierge médiatrice !*

Plus spécialement, voici encore un autre enseignement : jusqu'à l'heure suprême du Jugement Dernier, la Vierge intercède encore dans les plans providentiels de Dieu. Elle est notre médiatrice. Plus spécialement se précise l'enseignement donné : le Jugement Dernier coïncide avec la résurrection des corps ; déjà, après la mort de celui-ci, l'âme immortelle qui vivait en lui a reçu sa rétribution, avec le pouvoir intercesseur de Marie et dans les prévisions supérieures de la Providence divine. A l'heure suprême du Jugement Dernier, il en est de même dans le renouvellement du Jugement de l'âme avec celui du corps en une heure encore collective et plus solennelle.

Lors de la mort, l'âme a été jugée en un jugement particulier ; pour elle, le Jugement Dernier l'y associe et le ratifie, en même temps que le corps est jugé. Mais cette fois, il s'agit d'un jugement général — et définitif. Le pouvoir intercesseur de Marie a pu manifester ses effets à l'heure du Jugement particulier : le Jugement dernier et général le continue. La doctrine est ici traduite dans la pierre.

Voilà ce que disent nombre de *Jugements derniers* gothiques, à commencer par celui du portail occidental de Notre-Dame de Paris : on verra Vloberg, *Vierge médiatrice*, p. 231, « la Vierge intercédant au Jugement dernier ». Mais ici la Vierge implore à genoux son

Fils. A Bayonne, sa gloire, face au Jugement Dernier, rappelle du même coup son pouvoir intercesseur : comme il convient de se mettre sous votre égide, ô Marie, notre Mère médiatrice !

Comment l'oublier enfin ! La cathédrale de Bayonne est elle aussi une *Notre-Dame* comme il est dit alors ! Partout (et à Bayonne), aux Notre-Dame de France, Marie a une place d'honneur : nous parlerons plus tard du portail Nord. Déjà, et ce n'est que justice, elle occupe une place privilégiée.

Ici cependant, qu'était sous chaque tympan, l'habituel linteau disparu ? Représentait-il, comme bien souvent, la pesée des âmes avec Saint-Michel ? Totale est notre ignorance : il n'est ici ni le moindre texte archéologique, ni la moindre survivance archéologique, ni la moindre référence à 1703 ou à 1793 que nous citerons ultérieurement.

Telle est la théologie de la porte monumentale (4) de Bayonne, dans la première moitié du XIII[e] siècle, et dans la mise en œuvre des vérités esentielles, nous l'avons dit, la même foi de l'élite pensante et des foules croyantes. D'un côté, l'aboutissement suprême du Jugement final, de l'autre, la Vierge, source, jusqu'à l'instant suprême, de Pitié souveraine et consolante, avant de participer à la gloire « musicale » qui est celle de Marie dans le ciel, celle des hymnes du Paradis.

Le portail bayonnais est ainsi chargé de pensée et d'art, de simplicité comme de profondeur : à l'instar des portails gothiques du début de ce style, et de ses commencements en nos régions — Bayonne est l'un des portails du gothique en sa jeunesse : elle aussi, la page de pierre qui est la nôtre, va droit à l'essentiel. Point n'est ici de ces registres superposés qui se retrouvent parfois en les premières années de l'art gothique : deux grandes compositions artistiques chargées de sens ; au bas de celles-ci, la présence et le témoignage des Apôtres, les éléments fondamentaux de la Foi et un art créateur qui s'affirment, c'est la floraison gothique en sa naissance. Bayonne y participe pleinement. Il nous arrivera en passant d'expliquer des traits particuliers : ainsi, pour avoir six apôtres, groupés deux par deux, ce n'est plus le Christ enseignant et bénissant qui est ici au trumeau, le « Beau Dieu » d'Amiens vers 1225.

Le portail gothique de Bayonne est inséparable des sources générales de l'inscription du Moyen-Age. En présentant déjà certains de ses aspects archéologiques au passage, il nous a paru bon de l'y situer d'abord avant d'arriver à sa description (5).

---

(1) La vision apocalyptique, dès les temps romans en nos pays, s'accompagne aussi bien très souvent des 24 vieillards de l'Apocalypse, on le sait. « Comme des rois sur leur trône », dit la vision. En liaison avec celle-ci, le Moyen-Age a voulu ici raffiner quelque peu pour y trouver, à côté d'eux, une préfiguration des Apôtres. On y voyait parfois douze hérauts de l'Ancienne Loi et les Douze Apôtres du Nouveau Testament. (On songeait à douze patriarches, Huysmans, *La Cathédrale*, p. 101 ; il y en avait dix d'Adam à Noé, à peu près autant ensuite. On songeait aux Juges (la Bible en nomme quatorze) ; aux chefs supposés des douze tribus d'Israël), cf. Bardy, etc., *Le Christ*, p. 922 : vitrail « L'Apocalypse » à Bourges. (Il y avait douze petits prophètes et quatre grands).

(2) Des Tympans romans au Jugement Dernier de Michel Ange, le thème qui le représente est ultra-classique, et au-delà encore parfois, grand thème chrétien par excellence, qui apparaît d'ailleurs dès les premiers siècles du christianisme, traité ici à la façon romane ou gothique. Il suffira de renvoyer aux pages classiques d'Emile Mâle sur ce grand thème iconographique. (N'étant pas éternel, le Purgatoire n'a pas été représenté). Dans nos régions, on verra avec Emile Mâle, Le Mas d'Aire au XIII[e] siècle, Bazas, Bordeaux, (ici deux anges emportent le soleil et la lune, inutiles, dans la fin des temps). Dax est de la fin du XIII[e] siècle. Au début du gothique, Bayonne reste un peu particulier.

(3) Le portail bayonnais accueille les vivants de sa leçon, mais il conduit les morts au cloître-cimetière en venant de la nef : là aussi s'offre son enseignement (Jugement, intercession, Enfer ou Paradis).

(4) Porte monumentale, disons-nous. Ces grandes pages ou ces grandes scènes sculptées, ainsi chargées d'enseignement, donnant accès à l'église, n'étaient possibles qu'aux grandes cathédrales ou grandes églises, sauf diverses exceptions. Les églises ordinaires devaient se contenter de scènes plus petites : ainsi le Christ entouré des quatre animaux, symbole des Evangélistes. Ici, il est accompagné des Apôtres et du Jugement dernier. (Le beau livre d'Allègre sur les *Eglises du Béarn* n'y trouve pas ce motif). Par contre, toute la sculpture *ornementale* des portails romans pouvait étaler toute sa richesse jusque dans de très belles petites églises de campagne. (D'autre part, l'école romane du Sud-Ouest était sans tympan en principe).

(5) On verra, toujours par comparaison quelques grands portails voisins : la célèbre Porte royale de la cathédrale de Bordeaux se situe en plein milieu du XIII[e] siècle, vers 1250 ; elle est évidemment d'un style assez proche, mais d'un art plus avancé et autrement raffiné, largement supérieur, « qui rappelle le Parthénon ». Dans la fin du Temps et des Temps, dans une pensée grandiose, deux Anges emportent le soleil et la lune, devenus à jamais inutiles. Saint-Jacques a ici bourdon et coquille, à une voussure. Avec sa coquille, il reparaît aux pieds droits. Les dais des baldaquins, proches des nôtres, étaient admirés par Viollet le Duc.

Le portail de Dax remonte seulement à la fin du XIII[e] siècle ; il est monumental par ses dimensions. Il témoigne d'un art pleinement septentrional. Le thème du Jugement dernier y est traité autrement qu'à Bayonne, ce dernier « plus primitif » relativement et plus simple ; ici, le tympan est autrement disposé ; autrement nombreuses sont les voussures aux sujets pathétiquement traités. Une magistrale étude de Mlle Ferry (journal *Les Landes*, supplément, mai 1933), à la Bibliothèque de Bayonne, a été consacrée à ce portail.

Rappelons qu'aux trois portails d'une cathédrale gothique, on trouvait souvent le Christ en façade, la Vierge et le saint local aux transepts. Non sans nombreuses variantes (on trouve aussi au Nord la Sainte Vierge, ou l'ancienne Loi ; au Sud, comme ici, le Jugement Dernier).

Le Nord, disait-on, est la région des frimas, des orages, de la nuit (de l'âme : on y mettait la Vierge de clémence assez souvent ; ainsi à Bayonne au début du XIV[e] siècle.

Tout le monde connaît par ailleurs la popularité du thème du Jugement Dernier du Moyen-Age. Laissons de côté ceux du type roman.

Pour les premiers *Jugements Derniers* du type gothique, dans les similitudes du thème général et les similitudes qu'il présente, on pourra comparer Bayonne à celui du premier portail gothique, à Saint-Denis, inspiré par Suger (vers 1145), à celui des portails de Laon en 1160 ; à Sens, le *Jugement Dernier* était de 1195 : il fut écrasé en 1278 par la chute d'une tour voisine (on verra plus tard le Jugement Dernier de Bourges, vers 1290 et tous ceux qui ont suivi... jusqu'aux grandioses peintures de Michel Ange à la Sixtine. Le thème a été ensuite traité beaucoup plus rarement.

N'oublions pas vers 1220 le Jugement Dernier à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris et renvoyons à nouveau à la vue d'ensemble d'Emile Mâle. Nous avons signalé d'un mot quelques Jugements derniers gothiques de nos régions. Il n'y a qu'à en retenir peu de choses par rapport au nôtre qui est du début du XIII[e] siècle.

La cathédrale de Poitiers fut commencée vers 1162, le chœur consacré en 1199. On verra dans Crozet, etc... *Visages du Poitou* le « tympan de Saint-Thomas » qui s'y trouve, disposé comme le nôtre (feuillage analogue longeant l'arc aigu, même représentation des nues, allure).

A Bayonne, en tout cas, voici, dès 1230 environ, la place qu'y tenait la Vierge au premier portail gothique qui y fut construit (en attendant presque un siècle après, le portail Nord du transpet dont nous parlerons plus tard). Ailleurs, le thème du couronnement de Marie fut particulièrement préféré et abondant. Ici l'initiale et fondamentale simplicité gothique semble rejoindre le pur génie bayonnais.

Dans le Nord de la France, où est né l'art gothique (quoi qu'on en ait dit et en dépit de quelques tâtonnements ailleurs), Saint-Denis a le premier portail gothique vers 1145, Bourges en a un dès 1160, Senlis vers 1190. Venue du Nord de la France, la traînée des portails gothiques suivra donc relativement, assez rapidement la propagation de l'art nouveau jusqu'en Espagne !

Ces quelques dates ne sont que quelques indications. Bayonne est plus tardif et se place vers 1230 environ, et ici, il n'y avait qu'une façade limitée ouvrant sur un cloître, nous l'avons dit.

Nous reviendrons sur ceci en conclusion et en étudiant plus tard l'ab side.

Sur Chartres, cf., une fois pour toutes, les beaux travaux de Marcel Aubert.

Chapitre II

LES APOTRES, SOLDATS ET TEMOINS DU CHRIST

Venons par suite à l'analyse intrinsèque du portail bayonnais, des Apôtres s'alignant aux pieds droits, puis au tympan du Jugement dernier et à celui de la Sainte-Vierge, le tympan de Marie ou de Notre-Dame.

Côté de ce dernier, que sont les deux Apôtres ici figurés ? Tenant contre son épaule le glaive ou l'épée d'une main (une épée très simple) (1), le livre de l'autre contre son flanc, il ne peut s'agir que de *Saint-Paul*, décapité sur la voie d'Ostie ; sa tête regarde devant elle, les longs cheveux ondulés dessinent trois boucles sur le front, la courte « moustache » rejoint la barbe. Tout à côté de lui, l'apôtre voisin avec barbe et « moustache », a la même ample draperie dont l'oblique s'en va à l'encontre, et à la rencontre inverse de la draperie de Saint-Paul. Sur son front, il n'y a plus qu'une seule mèche de cheveux ; la tête se penche un peu vers l'Apôtre précédent ; sa main retient d'une main sur sa poitrine le noué de sa draperie aux beaux plis. Contre lui, son autre main tient elle aussi le Livre saint. Rien ne dit qu'elle portait la clef ou les clefs de Saint-Pierre, comme l'affirme le *Guide de la cathédrale*, que nous avons cité, ou Saint-Vanne : l'affirmation est même absolument fausse. Mais, par association habituelle à Saint-Paul, pour cet apôtre sans attribut et indéterminé, on peut penser à Saint-Pierre. Ce qui fait deux Apôtres tout court, avec celui (inommé) du trumeau (2).

En cet ébrasement gauche du portail, Saint-Paul et (possiblement Saint-Pierre) ont deux têtes idéales d'apôtres, encore un peu floues ou vagues. Elles ne valent point les têtes plus poussées des deux apôtres du trumeau, qui sont plus expressives, et deux très belles têtes, si celles-ci ont encore leur générale beauté et sont d'un style totalement identique.

Saint-Vanne veut voir au trumeau central *Saint-Jacques et Saint-Mathieu :* ailleurs, répétons-le, il y a souvent alors à cette place, le Christ, le « Beau Dieu », celui d'Amiens par exemple, vers 1225. Notre portail double a requis six Apôtres. N'oublions pas que, donnant sur le cloître et non en façade, ce portail n'avait rien d'un porche : l'ébrasement restait minime, s'offrant de part et d'autre pour deux Apôtres à chacune de ses extrémités. Par suite, il en fallait deux autres au trumeau médian, pour arriver à six apôtres, groupés deux par deux : soit la moitié des Douze.

Saint-Jacques est ici reconnaissable à son bâton de pélerin et à sa coquille : la coquille est unique sur sa pannetière ; en des pages célèbres de son *Art du XII^e siècle*, Emile Mâle l'a montré ; c'est alors seulement, aux alentours de 1200, que se définit ce type iconographique (3) ; presque simultanément, nous le trouvons ici à Bayonne et à Mimizan ; ce sont là les plus anciens témoignages archéologiques du

pélerinage de Compostelle en nos régions. Le portail gothique de Mimizan reste assez rude et assez archaïque ; la date de 1230 environ qui a été proposée demeure une date-limite, semble-t-il. Pour notre part, nous le jugeons plus primitif et ancien. Peu importe ici, en tout cas, le portail de Bayonne (avec un motif semblable), ne peut guère descendre au-delà. La tête de notre Saint-Jacques est plus petite et plus « fignolée », si j'ose dire, que celles des autres Apôtres. Les cheveux ondulés rejoignent la barbe en dégageant le beau visage idéalisé ; mais Saint-Jacques tient aussi le livre à fermoir, celui de ses œuvres, Livre de vie aussi. Les draperies tombent cette fois verticalement, en beaux plis à peine coupés par un mince oblique de la robe supérieure. Ces costumes conventionnels attribués aux Apôtres témoignent encore du bel art du début du XIII[e] siècle en sa jeunesse déjà acquise. Les mains, cette difficulté de la sculpture, sont ici assez bien faites, comme celles de tous nos Apôtres : les temps romans sont révolus.

La main gauche qui tient le bâton dégage une tunique serrée au poignet (4). Quant à la *pierre* ou la matière qui a servi au ciseau, c'est une très belle pierre blanche, genre « pierre d'Angoulême », loin de la pierre bayonnaise de la carrière de Jacquemin, ce grès jaunâtre du cloître et du portail Ouest où il se délite ; son origine demeure inconnue : la faire venir par mer n'est qu'une hypothèse pure et simple.

L'apôtre voisin du trumeau accompagnant Saint-Jacques a un geste encore plus étudié ; sa tête droite regarde devant nous, se détachant sur l'auréole du nimbe ; une large recherche noue à sa ceinture la splendide draperie extérieure, en une retombante ligne oblique s'opposant aux plis supérieurs presque à l'horizontale, dans ce style caractéristique de la grande sculpture gothique du début du XIII[e] siècle ; d'une main, l'*Apôtre* tient le livre qui est peut-être celui de l'Evangile, ou le symbole plus général de la Parole de Dieu portée par les Apôtres ; son autre main s'allonge et se replie horizontalement sur le livre apostolique. Quel est donc cet Apôtre, peut-être innomé, qui referme ainsi fièrement sa main sur le livre saint qu'il montre à tous ? Là encore, en ce début du XIII[e] siècle, nos douze Apôtres commencent à peine à s'individualiser, non sans de fréquentes variantes. Emile Mâle l'a montré ! Saint-Vanne veut voir ici Saint-Mathieu : si le Livre était celui d'un Evangéliste, ce serait le cas (ni Saint-Marc, ni Saint-Luc n'ont été Apôtres). Faut-il songer à un Saint-Jean qui ne serait pas imberbe, malgré sa Virginité ? Même le gros ouvrage récent de Réau ne donne que des indications sommaires sur l'iconographie des Apôtres, et l'aigle seul est l'attribut de Saint-Jean. Saint-Mathieu est à éliminer : car nous allons le rencontrer bientôt aux jambages voisins, avec sa hache. Mieux vaut songer ici à un apôtre innomé, à un Apôtre tout court, symbolisé par le Livre de la Bonne qu'il répand...., aucun des Douze ne paraissant plus spécialement être représenté ici. Et ceci encore met notre portail relativement assez haut quand à sa date.

A l'extrémité du tympan du Jugement dernier, quels sont cependant nos deux derniers Apôtres ? Tournant sa tête, aux boucles parallèles et frangées de sa chevelure vers son voisin, Saint-André tient

entre ses mains la croix de pierre, ici nue, de son supplice : croix droite à branches encore un peu inégales ou latine, rattachée par quelques petits « tirants » à sa sculpture, non encore la célèbre croix en sautoir ou en X (apparue dans l'iconographie seulement au XIV^e^ siècle, ou à peine quelque peu auparavant : cf. Réau et Mâle ; Brutails).

Son voisin tient aussi le Livre sacré ; il est imberbe, n'a plus de moustache, par une exception unique ici ; comme pour Saint-André, et nos autres Apôtres, la draperie dessine de simples et beaux plis, ceux de la robe supérieure retombant en larges « obliques » du début de la sculpture gothique du XIII^e^ siècle : une fois de plus, dans le style identique et caractéristique des tuniques, on notera — sous une même pensée directrice — une magistrale variété de détail. Cet Apôtre tient le Livre de vie ; sa jeune tête montre les beaux cheveux bouclés. Mais il a dans son autre main la hache (et non le couteau de Saint-Barthélémy et de son martyre) : il ne peut s'agir que de Saint-Mathieu, le publicain ou l'Evangéliste, confondu très anciennement, par l'homophonie du nom, avec Saint-Mathias (qui remplaça Judas le traître au collège des Douze).

On le voit, ainsi nos apôtres commencent à prendre chacun leur physionomie propre, mais l'évolution est encore loin d'être terminée, au moins pour deux d'entr'eux. Et ceci montre encore que le portail bayonnais ne peut être avancé très loin à l'intérieur de la première moitié du XIII^e^ siècle.

Ajoutons que, sauf Saint-André, dont les deux mains doivent tenir la croix de son supplice (on le dit aussi crucifié sur un arbre), tous nos Apôtres sont pourvus du Livre saint, du *Livre de vie*, cet Evangile qu'ils ont propagé, même si on ignore s'ils ont écrit à son sujet, le beau livre à fermoir qui recèle la Science de Dieu et l'Enseignement de l'Eglise. Tous sont *nimbés* (sauf Saint-André qui a perdu son nimbe), munis d'un nimbe en forme de lourd plateau ou de disque circulaire, non timbré de la croix, large et rond comme une patène. Les pieds sont les plus souvent mutilés aujourd'hui, mais ce sont les *pieds nus des Apôtres*, des Anges, des Evangélistes, de Dieu, le Christ ayant divinement marqué le sol sacré qu'ils foulèrent.

Plus de ces pieds rabattus et divergents (et de ces raides statues-colonnes) dont Rois et Prophètes d'Israël se voyaient imposer cette artisanale servitude, au portail « royal » de Chartres par exemple vers 1145, au creuset du gothique naissant : la technique de la statue-colonne aboutissait à ces pieds rabattus en oblique, si j'ose dire. Pas davantage, de ces jambes entrecroisées, si abondantes dans le roman languedocien, provenant du « retroussis » des miniatures. Il est à remarquer l'aisance supérieure de nos statues : c'est tout dire (5).

On le voit, dans la recherche de quelque variété, à qui se prêtaient divers attributs en songeant « aux plus parlants », on a choisi ici six apôtres. Mais la sculpture gothique à son début les a parés d'une inexprimable et vivante liberté. C'en est fini d'un certain manque de souplesse ou de la raideur ancienne. Avec cette tendresse humaine, admirons la totale franchise des proportions, la beauté grave et souriante à la fois de ce « poème de pierre », son équilibre et la simpli-

cité des proportions, avant tout maniérisme ou les complications et les recherches plus poussées ultérieures (6).

---

(1) Cf. Maurice Mandron, *Les armes* et article « armes » dans la Grande Encyclopédie ; Enlart ou Quicherat, *Costume*. Ce type d'épée, très simple, se trouve au XII[e] siècle (cf. Enlart, p. 457. Il est vrai qu'un type analogue se trouve encore sous Philippe VI ; au XIV[e] siècle : p. 479). Ici, l'épée est déjà assez longue, dépassant l'épaule où elle s'appuie pour arriver à la hauteur de la tête. L'épée de Saint Paul tient au corps par un petit taquet rectangulaire de pierre ; son extrêmité est quelque peu arrondie, sa poignée droite.

(2) Encore Saint-Pierre n'a-t-il ici ni clefs, ni tiare pontificale ou insignes de sa réelle primauté. Il y a ici un Apôtre comme les autres.

En son *XIII[e] siècle*, Mâle parle de Saint-Pierre aux cheveux crêpus, et de Saint-Paul, chauve, à la longue barbe. On le voit, ce n'est pas encore le cas à Bayonne, loin de l'Ile-de-France, même si nos Apôtres ont des influences champenoises.

(3) Le porche Sud de Chartres a été fait en deux fois : le centre vers 1200-1210, puis 1230-1250. On y trouve un Saint-Jacques à la pannetière.

Dans *Visages de Bourgogne*, P. Quarré étudie le linteau du portail roman d'Autun : ici, deux élus ont le bourdon, la pannetière avec la croix et la coquille de Saint-Jacques (deuxième moitié du XII[e] siècle).

(4) Il en est ainsi pour les temps romans et le costume civil, l'évasement apparaissant avec l'époque de Saint-Louis pour la cotte. Mais la tunique intérieure demeure ainsi durablement à manches étroites dans le costume ecclésiastique. Par suite, ce détail, n'est pas spécifiquement révélateur, mais il rejoint tout ce que nous dirons par ailleurs. L'histoire du costume (une bonne synthèse manque), depuis le grand Quicherat, vieillie, offre presque simultanément, bien des variantes.

(5) Didron, *Annales archéologiques*, 1848, dit que « les Apôtres, sans idéalité, fort laids, et mal exécutés paraissent sortir du pays ». Autant d'erreurs ! Et Mâle a célébré leur douceur champenoise (ô Didron, qui étiez de Champagne ! Sans doute, le badigeon masquait-il encore nos Apôtres. Ces statues idéalistes et générales n'ont rien d'un portrait...

Saint-Vanne, (Bull. Soc. Sc., Lettres et Arts de Bayonne, 1930) veut voir ici Saint-Pierre et ses clefs (il n'y en a pas). Saint-Barthélémy et son couteau (il n'en est pas) ; Saint-Jean (il n'en est pas) ; Saint-Jacques et ses coquilles (il n'en est qu'une) ; Saint-Mathieu à la hache, Saint-Paul. On ignore Saint-André !

Saint-Vanne ne fait que reprendre Poydenot, ses erreurs et sa superficialité (peu avant 1900).

(6) Par delà nombre de cas différents, jusqu'à Huysmans (*La cathédrale*), on a voulu situer l'Ancien Testament et les précurseurs du côté du Nord, le Nouveau et les Apôtres du côté du Sud (là, le vent, la nuit incertaine, le froid ; ici la lumière, la chaleur, le côté d'Eden).

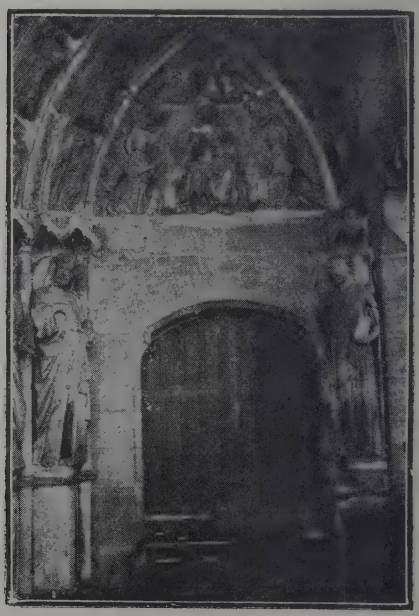
Plus souvent, on situe la Vierge et le Saint local, à ces deux portails

latéraux, l'église étant orientée de l'Est à l'Ouest (en règle très générale d'ailleurs). Le Christ et les Apôtres se dressent à l'entrée Ouest.

A Bayonne, on commença le chevet et le portail du cloître en même temps — sans que le motif indiqué puisse jouer : le cloître existait ici. Au Nord, le transept remonte au XIV[e] siècle, et le portail y fut détruit en 1793. Plus justement. on verra ici dans nos Apôtres, au long des pieds droits, les soutiens et les colonnes de l'Eglise ; puissants au Jugement, ils sont les « assesseur des derniers jours » ; leur cortège rappelle les luttes qu'ils menèrent, leur méditation à cette place « oriente » comme tout notre tympan, la vie humaine.

Au portail Sud de Chartres, on verra la page d'Huysmans (*La cathédrale*), p. 366, apôtres identifiés ; pieds nus en signe d'apostolat, « soldats du Christ, cheveux diffus ; Saint-Paul chauve, Saint-Jean imberbe (ce n'est pas ici le cas) ; ondes des plis. La pannetière de Saint-Jacques (2 étapes au porche Sud, dit Luc Benoist : 1200 environ, 1230 à 1250 environ). Saint-Jacques est l'apôtre enseveli à Compostelle, d'après sa légende, mais il est aussi le tueur de More, le soldat de la Croisade espagnole ». Les Apôtres ont le calme transcendant de ceux qui savent, écrit Schneider en sa belle série de volumes sur l'art français.

Nos statues d'Apôtres ont taille d'homme.



Chapitre III

DAIS GOTHIQUES

HISTOIRE ET RESTAURATION DU PORTAIL

Associés deux par deux, nos Apôtres sont recouverts de *petits dais* ou petits baldaquins gothiques, qui les surmontent et protègent nos statues, constituant surtout un élément décoratif. Ces dais ont été très peu étudiés ; nous renverrons à leur sujet à l'article du *Dictionnaire d'architecture* de Viollet le Duc. Celui-ci veut en trouver quelques-uns dès le début du XII[e] siècle roman. Mais aux temps romans, l'arcade d'encadrement domine. Ici, aux statues des pieds droits, l'abri du dais gothique peut en dériver. Il est plus qu'un renouvellement, une véritable création. Et il se prolongera tout au long des temps gothiques. Point n'est besoin de citer ici des exemples, ni de suivre cette évolution. Nos Apôtres de Bayonne sont surmontés de ces dais qui relèvent, aux aussi, de ce début du XIII[e] siècle.

Côté droit du tympan du Jugement Dernier (comme au côté opposé), cinq dais-baldaquins se raccordent par un dais médian à peine un peu plus petit, comme les deux dais des extrémités. A leur intérieur, les petits quartiers de voûte qui s'y dessinent sont sexpartites ou ou à six compartiments, sans clef de voûte centrale, donnant une voûte d'arêtes en miniature. Je n'irai pas pour si peu, et ce détail infime, chercher la moindre comparaison avec les voûtes sex-partites du gothique primitif, du moins pour ma part ! Sous le petit dais médian, le feuillage du chapiteau des colonnettes peut monter plus haut et s'épanouir davantage, à droite, presque en un petit branchage. Aux extrémités de chacun de nos dais, inclinées vers le bas, quatre petites têtes amusantes d'animaux, chauves ou pelés, à oreilles rabattues, bouche ouverte ou expressive, genre chien, mettent une note amusante qui dit, à sa petite manière, la proximité de l'art roman : cette tradition animalière ne cessera de se continuer en nos contrées jusqu'en plein gothique flamboyant.

Dans l'angle aigu formé à la rencontre des petits dais triangulaires, on a mis en surcharge une série de petites tours polygonales crênelées, à petites et droites ouvertures rappelant des archères : au-dessus des Apôtres, ce motif rappellerait-il quelque ville antique, à la mode dont on voyait alors Jérusalem, la Jérusalem terrestre comme la Jérusalem céleste ? Comme nos petits dais, ces tourelles ont surtout une valeur décorative (1). Tout comme la dentelure aiguë des redents obliques mise sur leurs courts rampants, au dessus de l'arcature trilobée par qui ils s'ouvrent ; elle aussi témoigne d'une aimable fantaisie. Les baldaquins de ce type abondent au début de l'art gothique. Jusque dans ce détail, l'art gothique du Nord affirme sa conquête au portail de Bayonne la méridionale. De façon sèche et maigre, ces petits dais (jusqu'aux têtes animalières ou de personnages ici) ont été refaits

entièrement au trumeau central. Aux statues de gauche, le feuillage est plus limité.

A Bayonne, toutefois, il n'est point de dais sous nos statues ; à leur pied, en effet, il n'est pas de quadrilobe ou de petite décoration sous-jacente. On va droit à l'essentiel une fois de plus : avec de *grands socles* rectangulaires, moulurés rectilignement en haut ou en bas, mettant leurs raccords à angle droit aux moulurations des colonnettes. ; l'ébrasement à peine oblique est ainsi marqué cependant. Tous ces hauts socles sont restés quelque peu intacts, ou légèrement abîmés ; çà et là cependant, dans les joints des belles et fortes pierres de taille, on devine que l'état ancien était bien celui-là.

A droite et à gauche, sous nos dais, trois colonnettes rondes, en partie montées par assises, ont les moulurations correspondantes : un petit tore aplati précède d'une minuscule scotie creuse un tore à peine plus large et plus aplati encore, le socle inférieur à peine refait ici ou très dégradé devenant aussitôt après droit et polygonal, simple et robuste : c'est encore la simplicité des bases du début du gothique (2). A peine débordante, une tablette court sous bases et socles, soulignant le léger ébrasement oblique du portail.

Nos colonnettes semblent se prolonger vers le haut par les cordons à feuillages des voussures.

A chacune d'entr'elles, l'astragale annonce le chapiteau de sa petite baguette saillante, arrondie et moulurée, à une ou deux fois ; point de tailloir, la colonnette se fondant vers le dais. Mais la corbeille arrondie se pare d'un feuillage gothique, le feulllage vrai, à peine découpé et presque plein du début du gothique ; cette belle et jeune simplicité est du même ordre que le feuillage plus large des grandes voussures des tympans. On ne saurait les discriminer, ni par suite les séparer certes quant à la date. Toujours comme au début du gothique, nos chapiteaux ont de petits crochets, imitant de gros bourgeons naissants, parmi cette flore idéale, genre lierre ou érable, ici, dans son élégance native et encore un peu mièvre.

Du côté du tympan du Jugement dernier, à mi-hauteur du corps des Apôtres, comme de nos colonnettes, une petite mouluration juxtapose deux petits tores aplatis disposés l'un contre l'autre. Le long du mur plat attenant, se dessine une arcature trilobée, simple et ancienne, le trilobe au très gros et rond profil s'inscrivant dans un petit arc aigu en lancette qui l'enserre. A la rencontre des deux trilobes, un masque amusant à feuillages commence à se dégrader, sur l'esquisse du visage, le feuillage s'épanouissant de part et d'autre, à la place du front et depuis le nez qu'il suggère. L'état ancien subsiste pleinement ici ; déjà, la restauration apparaît à l'arcature voisine.

Puis, sous un oblique et moderne rampant en biseau, cette arcature se continue sur le mur en équerre, fermant la dernière chapelle attenante de l'abside voisine. Sous le petit tailloir rond se dessinent deux crochets parmi les feuillages plats, sur le petit chapiteau allongé, que termine toujours vers le bas la saillie de l'astragale arrondie. Dans l'abondance des restaurations du XIX^{e} siècle, l'état ancien subsiste çà et là : il a été respecté partout ailleurs, notamment aux chapiteaux à crochets en partie, intégralement aux bases un peu abîmées par les siècles.

Les bases des rondes colonnettes de cet encadrement à la triple arcature sont les mêmes qu'aux colonnettes voisines de nos Apôtres, avec le même socle polygonal très dégradé, et ici largement subsistant. A la rencontre des trilobes, dans l'écoinçon triangulaire en pointe vers le bas, une molle sculpture feuillagée et serrée, va s'effritant bientôt. A l'intérieur de la lancette, les trilobes inscrits et moulurés en creux ont été refaits ou remaniés de façon assez sèche. Au droit du tympan, nous l'avons dit, le mur qui forme l'autre partie de cette équerre n'a que deux arcatures ; la dernière a été refaite de semblable manière. Au contraire, la première (comme à l'arcature côté tympan de la Vierge, identique à celle-ci) garde la ronde et parfaite concavité de son gros profil circulaire et primaire.

A gauche, côté du tympan de la Vierge, le mur se continue tout droit (qui fut celui du cloître ancien — remplacé ici vers 1858-1860 par la moderne sacristie actuelle). Ici, il n'est resté et il n'y a plus qu'une arcature (ancienne) identique à celle qui court sous l'autre tympan, au mur parallèle à la nef, qui devait se prolonger peut-être tout au long du mur primitif, grosse et ronde en son profil, encore fruste comme en ce début du gothique. Entre deux lancettes, il y a un trilobe (ici ancien) inscrit dans un cercle, et à leur rencontre, une tête amusante faisant cul de lampe, qui paraît froncer son regard sévère sous le poids de sa charge, à nouveau tête chauve au demeurant.

Les restaurations qui ont suivi le début des travaux en 1858 ont laissé intactes les six belles statues de nos Apôtres (3). Les socles ont été çà et là refaits ; de même, en son entier, le trumeau central continué par un mur plein coupant la rencontre des deux tympans jusqu'à la haute voûte moderne de 1860, mur perpendiculaire à ceux-ci et soutenu par deux autres piliers édifiés alors et séparés. Le premier forme le trumeau proprement dit, avec l'appareillage « moyen » de ses pierres régulières à joints apparents, sa section polygonale se terminant dans la vague esquisse géométrique remplaçant les chapiteaux disparus. Il n'est plus trace davantage de la colonnette intermédiaire.

Plus loin, après le passage à jour qui s'ouvre, voici un pilier semblable, mais muni d'une tablette débordante à hauteur moyenne, commode et pratique, à son sommet, au lieu de chapiteau, et à la même hauteur, une arcature imitée des précédentes, mais autrement grêle et sèche, trilobes inscrits dans un raide triangle formant un petit toit ou pan en profondeur (4).

La section hexagonale de ce pilier comporte deux pans droits les plus courts, avec ensuite deux pans obliques de part et d'autre. Ce dispositif se retrouve identique au trumeau central.

Ou au petit pilier intermédiaire entre celui-ci, au chapiteau polygonal et à peine épannelé, sans banquette, n'ayant lui aussi que le léger ressaut de sa base polygonale. Il en résulte deux passages de part et d'autre du pilier central.

Ces trois piliers supportent un mur droit, toujours appareillé, puis se raccordant par une section incurvée, formant voûte (aux petites pierres, visibles et appareillées) au-dessus de ce double passage. Ce mur perpendiculaire aux tympans est venu y couper l'archivolte double qui s'en engage maintenant et assez sommairement (5). De part et

d'autre, on y a par suite plaqué les derniers hauts-reliefs des voussures adjacentes, évidemment les plus abîmées.

Les deux portes sont modernes : encore vers 1910, celle du tympan du Jugement Dernier n'avait qu'un moderne linteau droit et nu (on verra la planche du Manuscrit Veillet, tome I, un peu avant cette date). Elle est aujourd'hui exactement semblable à la porte voisine du tympan de la Vierge : porte en arc en segment de cercle, avec un léger décrochement et une sobre décoration, remplissage de pierres maçonnées en appareil moyen jusqu'à la rencontre du tympan. Ceci était déjà fait vers 1910 : on verra cette porte dans l'autre planche du Manuscrit Veillet. Pour l'une comme l'autre, les vantaux de bois (à quelques pentures, panneaux rectangulaires, à la porte de la Vierge un coffre avancé dessinant deux croix à ses panneaux inférieurs) sont sans intérêt aucun et modernes. De même, le mur extérieur donnant sur le bas-côté ou plutôt le croisillon Sud du transept de la cathédrale a été refait et laisse apparaître la trace des claveaux appareillés, correspondant sur le dehors aux deux arcs associés enfermant nos deux tympans.

Sous le Jugement Dernier, comme sous la Vierge de Majesté, il n'y a par suite plus de linteau — ne l'oublions pas pour notre part. Il n'a pu qu'exister cependant, comme en tous nos portails gothiques. En liaison avec le thème du Jugement Dernier, y retrouvait-on la pesée des âmes par Saint-Michel ? Mais il est inutile de faire ici de vaines conjonctures : fût-ce par rapport au grouillement de nombreuses figurines ou à la simplicité bayonnaise (6).

*
**

On vient de le voir ou nous l'avons indiqué au passage : le beau et grand portail gothique de Bayonne a eu besoin d'être restauré. L'aménagement intérieur est contemporain de celui de la chapelle Saint-Léon, dont nous avons parlé au tome I de notre cloître de Bayonne, donc vers 1858-1860, succédant ici encore à la galerie Nord du cloître disparue.

La restauration du portail a-t-elle suivi immédiatement ou non ? Nous savons simplement que le sculpteur Adolphe Geoffroy-Dechaume y a pris une part importante (cf. notre *Cloître de Bayonne*, t. I, p. 53) : il vécut de 1816 à 1892, édifia ici vers 1887-1889 le tombeau de Mgr Lacroix, aida Viollet le Duc dans ses nombreuses restaurations de cathédrales. Est-ce vers ce moment qu'il restaura le portail de Bayonne ? Ou faut-il se reporter plus haut, à la destruction de la galerie Nord du cloître, vers 1858-1860 ? Nous n'avons que l'indication de Bernadou, le probe historien bayonnais, dans sa notice sur Boeswilwald ou Steinheil ; il en ressort que Geoffroy-Dechaume a légèrement restauré notre portail gothique du début du XIII[e] siècle, et sans doute bien, vers 1858-1860 si Bernadou eût pu s'expliquer plus clairement (7).

Nous avons dit au passage ce que furent ces restaurations. De loin, elles ont laissé intact l'essentiel, c'est-à-dire les statues des six Apôtres, les deux tympans et le monde des figurines ou la décoration des six voussures.

Vers 1700, en son *Manuscrit* fameux, le bon Veillet ne fait que passer ici : le portail a une grande quantité de figures. C'est tout ce qu'il en dit. Evêque de Bayonne en 1702 (sacré dès 1701), Mgr François-René de Beauvau a encore plus de mépris pour le « gothique »; le goût « classique » est tout autre. L'évêque détruit le rétable du grand autel, le « chœur » situé au début de la nef, modifie profondément le sanctuaire : 1702-1703. Veillet l'indique : notre porte est fermée en 1703. Renvoyons ici au tome I de notre *Cloître de Bayonne* (paragraphe : les « Portes »).

Heureux dédain ! A la différence des portails Nord et Ouest, celui-ci fut du coup sauvé des destructions révolutionnaires. Il était alors masqué par une cloison qui aménageait un débarras au long de cette partie du cloître. Quand le Conventionnel Pinet aîné, un protestant de la Dordogne, eût célébré ici la Fête de la Raison, (30 novembre 1793), le vandalisme de 1793 se donna libre cours dans la cathédrale fermée au culte et livrée aux stupides dévastations (Cf. Ms Veillet, Hiriart, Darricau, Haristoy, et Dubarat, *Missel* de 1543; et le bon chroniqueur contemporain de 1793, Reynon !)

Vers 1836, le portail est dégagé (nous ne savons depuis quand, la reprise du culte ayant suivi le Concordat de Bonaparte et faite ici en 1802) : dans ses *Vues historiques* (1836), le libéral Morel veut voir ici deux chapelles et deux rétables ! de date inconnue, des anges « armés de flambeau » ou encensoirs, violoncelle, cornemuse et ce que l'on nomme vulgairement un « tambour de Basque », des figurines grimaçantes et nues, un Père Eternel. Il ne signale que quatre Evangélistes, et les « clochetons ». Le tout est « expressif, bizarre et riche », et lui paraît dater du XV^e^ siècle ! Le *Manuscrit du grand Séminaire* (dû sans doute à l'abbé Larran, professeur au Séminaire en 1840), note la reine des Anges et « un grand nombre de petites figurines », six Apôtres à l'entrée, « le portail ayant dû être la première entrée de l'église à ses yeux ». Il le voudrait même antérieur à la construction du cloître ! Pourtant, en 1840, le badigeon empâte notre portail (*Rapport sur la conservation des Monuments* dans *Missel de* 1543, p. CXLI) ; il faudrait « débadigeonner », « éponger » : ce rapport est par suite l'œuvre de Mérimée, inspectant les monuments anciens de notre région ; on verra sa *Correspondance* (avec Vitet, I, 6, 73, et *Tables*) ; même s'il est donné dans le rapport la date certainement fausse du XIV^e^ siècle. A son tour, en juillet 1843, Victor Hugo (dans *Alpes et Pyrénées*), admire notre cathédrale, et notre portail « aujourd'hui muré et blanchi à la chaux » dont le « grand style (lui) rappelle Amiens, Chartres et Reims », ce qui n'était pas si mal vu !

En 1848, Didron fait dessiner par le peintre Achille Zo les anges qui encadrent, prient, éclairent au tympan de Marie (deux de chaque sorte) ; aux voussures, quatorze anges jouent « d'instruments de percussion, à vent, et à cordes » : on les rapprochera du travail de M. de Coussemaker dans les *Annales archéologiques*. A l'autre tympan, le « fouet » n'est peut-être qu'une mutilation de la Croix ! L'erreur est certaine, la croix paraît bien, et seule à l'autre main. Les symboles animaux des Evangélistes sont à la place voulue. Trois anges plus grands et agenouillés portent des candélabres. Les Apôtres sont

conviés au Jugement Dernier. Mais Didron veut qu'il y ait ici Saint Barthélémy et son couteau : erreur certaine, reprise depuis ici ! Par une « singularité », le Christ est chaussé de souliers : ici encore, Didron a été trompé par des notes hâtives ; il est pieds nus, c'est la Vierge qui est chaussée.

Didron, par une étrange aberration, trouve des Apôtres « laids, sans idéalité », calqués sur des types du pays, la Vierge « sans idéal », aux traits pointus, anguleux, vivement coupés rappelant le type des Basques ou des Castillans, plutôt que la beauté noble des habitants du Nord de la France ou la beauté régulière des Italiens ! Pure imagination et romantisme échevelé que tout cela ! Hugo avait une vision plus juste des choses...

Surtout, Didron fit débadigeonner devant lui « plusieurs millimètres de chaux épaisse du portail ». On ne trouva que « quelques traces insignifiantes de peintures ». Tandis qu'au porche Nord, détruit en 1793, il y avait encore « des traces très visibles, peintes et dorées ! » L'on sait en effet que les sculptures gothiques étaient ainsi « peintes et dorées », comme dit Didron : la couleur ajoutait sa beauté à celles de la ligne. Tout cela a depuis longtemps disparu, on le voit...

La date d'impression du livre de Cénac-Moncaut, *Voyage historique et archéologique dans le Pays Basque* est de 1857 : l'ouvrage est encore utile. Cénac a vu le portail à deux baies encore « bouché », des statues (des Apôtres) encore éparses (il ne peut être question que de celles-ci vraisemblablement, et en vue de la proche restauration, trouve exactement le XIII[e] siècle ; il met le Sauveur à « l'ébrasement » de droite : *tympan* étant le terme exact (critique le Christ « grossier » du trumeau de Dax !). « Détachées de leur place, diverses statues d'Apôtres » vont être restaurées. « Comme à Dax, le style est un peu lourd » (Sic !) Nous le verrons, Cénac s'intéresse surtout aux instruments de musique, types et modèles du temps. Il parle de « fouet » pour les instruments de la Passion, des « longues robes » des Anges, de « l'habileté des figurines, dessin correct, composition bonne et compliquée », des détails variés. Il signale les « panneaux et arcatures » du XIII[e] siècle, entourant le portail, sans doute jusqu'au long des contreforts (alors existants) du bas-côté de la nef.

Les temps étaient proches : renvoyons ici au tome I de notre *Cloître de Bayonne ;* en 1858-1860, Boeswilwald détruit la galerie Nord du cloître de Bayonne, rouvre notre portail, y procède à diverses réfections. Mais la restauration proprement dite est celle de son ami Geoffroy-Dechaume, le sculpteur. Dans le livre qu'il a consacré peu avant 1900 à Boeswilwald, Steinheil et celui-là, l'érudit bayonnais Bernadou l'affirme (cf. notre *Cloître de Bayonne*, t. I). Il ne précise pas la date des travaux de Geoffroy-Dechaume, qui vers 1887, travaillait au tombeau de Mgr Lacroix. On sait que le sculpteur avait cependant lié son effort à celui de l'architecte Boeswilwald, aux diverses cathédrales qu'il avait remises en état. On peut penser qu'il restaura ici le portail du XIII[e] siècle en 1858-1860, quand les néo-gothiques sacristie, (nous verrons les vitraux) et chapelle Saint-Léon remplacèrent la galerie Nord du cloître. C'est d'ailleurs ce que

suggère très vraisemblablement Bernadou, qui aurait pu être plus explicite. Nous avons vu d'ailleurs que cette restauration demeura limitée, et que, de loin, l'essentiel de notre portail est demeuré intact.

---

(1) Ces tours, on les trouve assez voisines ou analogues à Chartres (portail royal, portail Sud : ici plus fruste), vers 1175 à Reims sur l'arcature qui surmonte la Vierge assise (cf. Vloberg, *Vierge dans art français*, p. 106) ; cf. aussi au portail Sud de Strasbourg, etc...). Il y aurait toute une étude à faire sur ces dais.., (Ailleurs, une église fortifiée symbolise aussi parfois le Paradis).

Aux temps romans, un château-fort représente déjà la Jérusalem Céleste. A l'église de Foussais (Vendée) le repas chez Simon connaît trois arcades profondes, et dessus une ville (et l'Apparition du Christ à Madeleine) : cf. Crozet, *Visages du Poitou*. A Notre-Dame la Grande de Poitiers, il y a les Apôtres sous arcades (et une fois de plus la Vision apocalyptique et le Christ au tétramorphe évangélique). Tel pilier de Montmajour (Musée d'Arles) montre une arcade romane avec son décor supérieur, son avancée peu marquée, prête à devenir baldaquin (Benoît, *Visages de Provence*). Un rétable du XII[e] siècle, à Carrières-sur-Seine donne une Vierge romane surmontée de toute une architecture urbaine : presque déjà dais sous arcade (Lesort, *Visages Ile-de-France*), y tend de même une arcade dans Lesort. *Visages de Picardie*, p. 61 ; cf. Amiens début XIII[e] siècle.

L'art romain « emprisonnait » déjà ses personnages sous arcade. L'arcade romane se développe parfois, va aboutir à ces dais-baldaquins gothiques : ils sont à Chartres au XII[e] siècle ; le flamboyant les connaît encore. Plus libre et plus souple apparaît la Renaissance.

(2) Cf. plus loin, bases analogues. L'identité était certaine avec les socles au droit des colonnettes des pieds-droits du portail. Ce même motif décoratif se retrouve à droite au départ de l'archivolte entourant le tympan du Jugement Dernier.

(3) On a pu cependant consolider sans les rapporter quelques têtes ? (douteuses traces de quelques « coutures », non pas reprises de la pierre, mais non têtes recollées). Hauteur de ces statues monumentales : 1 m. 80 environ (taille humaine).

(4) On verra le plan de la cathédrale : tome I de notre *cloître de Bayonne*. Entre les contreforts du bas côté Sud de la nef, il y avait un étroit espace rectangulaire : ici s'ouvrait la porte double ; l'arcature, au mur d'angle Ouest, devait s'y prolonger comme au mur Est encore aujourd'hui. Correspondant au transept, cette travée était la plus large, avec un pilier médian face au trumeau (ailleurs, il n'en était plus besoin). A ce pilier moderne comme le trumeau actuel, la disposition ancienne a été respectée. Ensuite s'ouvraient les voûtes de la galerie Nord proprement dite du cloître.

Seul, du dit étroit espace rectangulaire, subsiste le petit mur Est en équerre. Tout le reste a disparu pour faire place à la haute sacristie actuelle.

(5) Le mur s'élève d'abord droit, en moyen appareil, puis il se recour-

be, comme en arc de cloître, tronqué et obliquement, à la rencontre d'une large voûte oblique aux petites pierres appareillées. Voici à quoi a abouti ici la réfection de 1858-1860

(6) On ne sait rien ; disparition plus que probable, peut-être due à 1793...

(7) Geoffroy-Dechaume est un sculpteur de talent : il a restauré à Paris la Sainte Chapelle (cf. les dictionnaires de Bénézit ou Lami).

Chapitre IV

RÉSURRECTION DES MORTS ET CHRIST DU JUGEMENT

Arrivons enfin à nos tympans proprement dits : selon la belle expression de Raymond Ritter qui s'applique ici une fois de plus, nous voici à mi-chemin de la « gravité romane » et de la « grâce gothique » dans un art qui, comme celui des Apôtres, est aussi un art total de liberté et d'aisance. Et ceci encore, si nous sommes évidemment au printemps ou à l'aube du gothique, nous ramène à Bayonne vers les approximatifs alentours de 1230.

Sous l'arc ogival annonçant la première voussure, le Christ est assis sur son trône : simple banc de pierre encore primitif, qui n'a rien d'un trône, ornant ses deux petits chapiteaux latéraux du plat et typique feuillage du début du gothique ; il en est de même des feuilles découpées qui accompagnent intérieurement la voussure. Le Dieu-homme est nimbé et barbu, le nimbe timbré d'une croix dont on voit encore la traverse horizontale — tous les autres nimbes de notre portail n'ayant point celle-ci ; rejoignant la barbe ondulée, sa chevelure encadre le beau visage ; nouée sur l'épaule droite, la tunique se replie à gauche pour couvrir à peine le bras, puis dessiner de beaux plis incurvés, mais peu nombreux, retombant d'une aisance souveraine sur les pieds nus. D'un art à l'exécution aussi belle que celle de nos Apôtres, calme et puissant, il montre sa poitrine découverte et la plaie de son flanc droit (1) ; au centre du tympan comme de la simple et grandiose composition, il lève et tend ses mains percées des clous du Calvaire ; ici encore, le thème est banal et simple, mais il garde toute sa profonde expression, bien au-delà de la science anatomique sans vaine recherche, ou de la non moins simplement et harmonieuse disposition du vêtement. Nous l'avons dit, le geste unit la charitable Miséricorde du salut des hommes à la nécessaire Justice du jour final de l'Humanité. La mâle et divine beauté du Christ rayonne sur le visage du Dieu-Homme au moment où s'accomplissent les fins dernières. Cet art gothique presque parfait écarte la moindre outrance dans son idéalisme et sa noblesse ou sa pureté foncières.

De part et d'autre du Juge, deux anges, debout, portent les instruments de la Passion, nimbés eux aussi, éployant leurs belles ailes aux plis presque verticaux, au net dessin de leurs pennes ; ainsi, dans la jeunesse de leurs visages, se les représentait l'imagination du temps, sous les boucles retombantes autour de la tête. Dans la liberté suprême de nos tailleurs de pierre, celui de droite se tient droit tandis que celui de gauche, au visage plus clair, arrondi et plus beau, avance légèrement le genou, découvrant du coup à peine son pied nu, l'autre les masquant sous la retombée de sa robe.

Tournés vers le Christ, ils ont pris respectueusement des voiles pour

tenir et présenter les instruments de la Passion, « ces blasons christiques » (comme les blasons d'alors), selon le mot de Luc Benoist, mêlés à la même grandeur, à la même intelligence et à la même Foi. L'ange situé à la droite du Christ a la couronne d'épines, tressant ses tiges rondes et robustes, où les épines ne figurent pas, mais sont suggérées par l'entrelacement de ces grosses branches elles-mêmes ; son autre main tient la hampe verticale du corps de lance ; celui-ci n'a plus l'ast de fer, adapté à la disposition du tympan, qui paraissait encore en 1908 à la planche du Manuscrit Veillet ; Saint-Jean parle seul du coup de lance, fixé de suite au côté droit par l'iconographie.

L'ange de gauche tient la croix : croix latine et nue, très haute, avec sa pointe inférieure losangée et aiguë (comme il y en avait encore vers 1900 aux cimetières de Chalosse), et, à mi-hauteur, les trois gros clous juxtaposés à la tête énorme : dès l'art roman, à Saint-Nectaire en Auvergne par exemple, on retrouve ces clous tenus au centre de la croix (2).

Voici l'autre main qui tend le Fouet de la Flagellation : motif vertical quelque peu renfloué et dégradé à sa partie supérieure : on ne saurait y voir le roseau de la royale humiliation du Christ au prétoire, qui n'est pas à proprement parler l'un des « instruments de la Passion » (cf. Leclercq, *Dict. arch.*). Il suffit de lire aussi le Dictionnaire de Daremberg et Saglio,, article *Flagellation :* des chaînettes de fer, avec boules de plomb, servaient à la flagellation antique, à côté de verges végétales obliques ; ne songeons pas ici à quelques tresses de corde ou de métal, encore moins au porte-éponge (roseau ou hysope) de nos Evangélistes ; l'identification n'est point malaisée ; il s'agit bien du fouet, et même du fouet d'alors, à trois lanières, munies d'anneaux (ou de boules), souvent représenté, tel que le cite Enlart (*Arch. civile Moyen-Age*, p. 369). Le *titulus*, ou titre, avec son inscription outrageante, était ici hors de cause (et fort souvent) ; il n'est d'ailleurs d'autres instruments de la Passion (cf. Dom Leclercq, *op. citat.*) Plus exactement, le fouet montre trois ou quelques cordes à nœud de métal possible, deux par corde assemblées droit ici.

Aux angles, les quatre animaux de Saint Jean, donnant depuis l'Apocalypse le symbole tétramorphique des Evangélistes, se trouvent ici à leur place habituelle : en haut et à gauche, Saint Mathieu, le premier Evangéliste ; en bas, Saint Marc, le deuxième ; du même côté, puis à droite et en bas, Saint-Luc (le troisième) ; en haut, Saint Jean, le quatrième. Ici, le lion de Saint Marc, à gauche, détache ses ailes empennées et entrecroisées de sa crinière à double rangée ; il lève son mufle allongé aux courtes oreilles en volutes vers l'Homme-Dieu ayant déjà jugé le Monde ; de même, à droite, face à nous, le bœuf de Saint Luc, lui aussi ailé et accroupi au pied de l'Ange, une petite corne pointue sur sa tête de même style, visible, comme la volute de l'oreille se recourbant gracieusement. Comme par exemple au portail royal de Chartres vers 1150 (le Christ au tétramorphe évangélique), lion et bœuf prennent le livre des Evangiles dont on voit la tranche ou s'appuient dessus lui ; les deux derniers animaux reposent sur un rebord « nébuleux » et ondé, analogue à celui de Chartres.

Dans une claire et heureuse composition adaptée au cadre, cette partie supérieure achève de garnir facilement l'espace ogival fourni

par la surface même du tympan : l'art roman avait créé nos grands tympans sculptés ; leur abondance générale n'était plus une nouveauté. La tête du Christ assis est à peine plus haute que celle des deux anges debout : au-dessus d'eux court un cordon horizontal encore assez dur, figuratif des nuages, sorte de rinceau doublement ondulé. Côte à côte, dans l'écoinçon de l'arc ogival, voici l'ange nimbé de Saint Mathieu, et l'aigle de Saint Jean, doté aussi du nimbe habituel. L'ange est un bel adolescent bouclé et agenouillé qui déploie lui aussi l'heureuse perspective de ses ailes, tourné vers l'aigle au plumage bien lisse et ciselé, aux deux solides serres de ses pattes posées à même le sol ; plus encore, sa tête évocatrice au bec aigu, encore un peu sauvage, n'est guère trop loin de l'inspiration romane ; lui aussi entr'ouvre ses ailes en se dressant fièrement au-dessus du Christ du Jugement final ! En bas, plus détachés du mur, le bœuf et le lion n'ont pu recevoir le nimbe. Quant à l'ange supérieur disant Saint Mathieu, il s'agenouille pour utiliser heureusement l'écoinçon, a du moins un genou plié, l'autre à terre, montrant son pied recourbé et nu, comme il convient à un ange céleste. Ailleurs, aux voussures, les robes recouvrent les pieds des anges qui ne paraissent point.

Ecartant un dramatique qui sera l'apanage des siècles futurs dans sa composition, la scène est remplie d'un juste et total équilibre du cœur et de l'Intellection, également mûs par la Foi. La main de Saint Mathieu est dégradée ; la gauche semble tenir un petit objet dégradé, difficile à identifier, mal vu depuis le bas de la sacristie. Est-ce le livre des Evangiles ?

Venons aux voussures. On a parlé des grandes broderies de l'art roman. Tel n'est plus le cas ; mais ce grouillement de figurines apporte dans le détail la détente d'un peu de fantaisie pittoresque et de verve amusante, loin de cette demi «sauvagerie » romane qui les accompagne parfois ; demeurant plein de vie, sans verser dans l'anecdote pure et simple, cet ensemble reste en plein accord avec la gravité du sujet et de la scène sacrée, dans la correspondance de feuillages séparant les voussures avec les trois colonnettes des pieds-droits.

Ailleurs souvent, les corps ressuscités ont été jugés, et la séparation est faite des bons et des méchants : le Christ a les élus à sa droite ; du côté gauche de sa main (le mauvais côté), les damnés sont livrés aux diables et aux démons « au rire infernal » (Luc Benoist) et à l'avidité gloutonne.

Il n'en est pas ainsi à Bayonne. Il n'est encore question que de la résurrection, des corps soulevant la petite dalle ou le couvercle de leurs tombeaux. Cependant, au bas de la première voussure, voici le premier ensemble de nos petits reliefs ; à gauche, comme il convient, il représente l'enfer, non point ici sous la forme d'une gueule de monstre affreuse et dévorante, mais sous celle d'une chaudière d'où émergent trois ou quatre personnages et léchée par des flammes. Un diable semble y enfoncer l'extrémité d'une fourche qu'il tient. Un autre est une sorte de monstre bizarre, courbant un dos étrange ; il emporte et jette vers le bas un roi qui pleure et gémit d'un visage plein d'inutiles remords et de vaine épouvante ; sa couronne n'est qu'un bandeau à simple fleuron triplement et sobrement encore découpé, du type

que montrent les documents du temps au XII[e] siècle et au début du XIII[e] siècle.

Dans la cuve ou chaudière sont déjà plongés à mi-corps, ou à hauteur à peine inégale, quelques figurines : avec une mitre, l'une d'elles représente un évêque : non dans un esprit de satire anticléricale, comme il a été écrit assez faussement et localement à Bayonne même, mais dans la haute leçon du Moyen-Age mettant au nombre des Maudits, un évêque, un roi et un moine, méditation du châtiment possible offerte aux grands de la terre, dont la dignité se muant en orgueil et en injustice, peut causer la perte. Le moine n'est pas ici décelable, à Bayonne les trois plus grands de ces petits damnés regardent aussi le Christ juste, même sous les tourments diaboliques.

Sans se soucier de l'enfer voisin, le deuxième petit haut-relief montre un ensemble de figurines ou statuettes sortant du tombeau ; la cuve est rectangulaire, et le couvercle, plat, à peine mouluré, dépassait d'un léger rebord. Dans une attitude variée, les corps nus regardent, se penchent, vivent de nouveau ; l'un d'eux joint les mains. Tous semblables, ces morts n'ont point d'âge ; aux « corps spirituels » de la mort éternelle, on attribuait même 33 ans, l'âge du Christ au calvaire, sans distinguer vieillards, hommes mûrs, ou enfants.

Si le style est identique, voici encore et plus haut un groupe de ressuscités, sortant ou sortis du tombeau. L'un d'eux, mi-à cheval sur une tombe, médite ; un autre prie ; un autre, se touchant la joue, semble se demander ce qui lui arrive. C'est toujours la même psychologie, la même familiarité, la même demi-agitation de nos personnages ou le même mouvement.

Le cordon de notre voussure continue à déployer la même aisance amusante du début du gothique. Un mort sort de la cuve, du sarcophage, ou l'enjambe (3) ; un autre se penche déjà familièrement vers le Christ, un autre prie à nouveau, un autre semble se réveiller.

Chacun de nos hauts reliefs est séparé du suivant ou supporté par un simple et épais rebord polygonal ou par une frange dentelée et ondulеuse, représentant sans doute la nue. Après la « diablerie » inférieure, trois petits blocs successifs, d'inégale hauteur, peuvent se discerner ici ; pratiquement, tout cela se confond presque.

Un simple claveau en grosse pointe oblique, abîmé, nu, marque le sommet de l'arc ogival. Ensuite viennent, du côté droit du Christ (à gauche, pour nous qui regardons la voussure), deux autres petits reliefs identiques : mêmes sarcophages rectangulaires, mêmes figurines nues que l'on ne saurait dire vraiment à peine plus petites, corps se tournant vers le Christ du Jugement, et déjà sortis de la cuve du tombeau ; au second groupe, l'un d'eux met la main sur la poitrine de la figurine voisine ; sans doute est-ce ici qu'en 1857 Cénac-Moncaut parlait de « geste indécent », de « grossiéreté » : le Moyen-Age n'y contredirait pas ; mais cette sorte de prise de possession n'est qu'à demi-grivoiserie, si tant est qu'elle n'affirme point simplement qu'un mari entraîne avec lui un être cher qu'il a connu, ou Cénac-Moncaut a-t-il vu autre chose ? Il groupe par ailleurs nos figurines en neuf groupes de ressuscités. Nos corps sont nus ; la variété des gestes et des attitudes a su éviter, par une pudeur qui n'a pas été toujours respectée au Moyen-Age, quelques vues qui eûssent été un peu trop na-

turalistes. Et nos corps sont asexués, comme il convient à la fin des temps. Toute vulgarité a su également être évitée.

Vers le bas intérieur du tympan, la première voussure se termine ensuite par des figurines d'un style différent, où l'on peut distinguer deux longs groupes successifs, souvent deux personnages encadrant un peu plus bas une tête voisine, où l'on voit encore des figurines priant les mains jointes, pressées les unes contre les autres, quelques sarcophages-tombeaux, d'un modèle toujours simple et rectangulaire, mais un peu plus petites qu'aux motifs gothiques voisins.

On pourrait même voir ici les restes d'un portail plus ancien, et donc roman. Faut-il se contenter de dire que ces petits reliefs expressifs ont été dégradés par le temps ? Il ne le semblerait qu'en partie, tous les autres du pur modèle gothique étant restés intacts. D'ailleurs ici, le groupe du haut apparaît en meilleur état ; on a plaqué le tout, dans la restauration faite, contre le mur élevé au-dessus du trumeau central. Nul doute d'ailleurs qu'ils n'aient relevé dès l'origine de notre portail — l'un, plus élevé, continuant normalement la voussure elle-même. Mais, de manière très nette, c'est bien d'une différence de style qu'il s'agit, la tradition romane finissante rejoignant ici le début du gothique qui triomphe partout ailleurs ici, peut-être dans la volonté de finir rapidement le portail, en utilisant (plutôt que des survivances romanes) toutes les ressources des ateliers locaux, y compris d'ateliers locaux attardés. Ceci nous paraît le plus plausible ; mais on pourrait songer à des restes datant de la fin du style roman, réemployés ici ; dans *Art et artistes* du Moyen-Age, Mâle le montre pour Notre-Dame à Paris par exemple ; on ne saurait exclure d'emploi de quelques morceaux anciens encastrés dans un portail plus récent. Au porche Nord bayonnais, ainsi sans doute fut conservé, du début du XIV[e] siècle à 1793, le *Constantin* équestre roman, créé en abondance par l'art roman poitevin. Mais nous préférons cependant songer à un achèvement rapide du portail, avec une « manière » locale non encore partout au courant des nouveautés qui l'emportaient magistralement tout à côté et à l'entour. Tout ceci ne peut qu'être hypothèse plus ou moins valable, mais l'écart du style est assez flagrant pour le même thème (4).

Cette même dissemblance est encore frappante au second cordon de la voussure, à son extrémité moyenne et inférieure, étant cette fois coupée net par le mur et par suite trois petits reliefs y existant seulement. Le second rang de feuillages et, plus haut encore, l'archivolte sont encore coupés par le mur droit d'aujourd'hui (cf. Appendice : sacristie nouvelle). A l'origine et avant la restauration, on pourrait même supposer sans peine ici la continuation des deux voussures, du feuillage intermédiaire, et de ce style quelque peu archaïque au long du tympan complet, aussi sur sa gauche.

Entre la première et la seconde voussure court un cordon ou rinceau de feuillage toujours plat et un peu découpé, à une seule rangée, ondulant quelque peu.

Au centre, sous la clef de l'arc ogival, il y a une toute petite grappe de raisin ou de lierre ; le feuillage se détache en léger ressaut entre les deux petites sections aplaties formant un arc ogival aigu. A

droite, à travers la giration de quatre petits reliefs successifs, la seconde voussure continue à superposer les ressuscités, identiques aux précédents. Il n'y a plus rien d'un art roman terrifiant et évocateur, mais le jeu d'une libre sculpture qui n'en donne pas moins à songer et à penser.

Un ressuscité réfléchit, le coude appuyé au genou, assis et la tête entre ses mains ; toujours nu, un autre soutient entre ses mains le groupe supérieur, un autre lève ou soulève la pierre du tombeau.

Au second groupe, ou haut-relief, une figurine, le bras replié contre sa tête, se demande ce qui lui arrive. Au troisième, les rebords des cuves sont toujours droits et sans ornements ; un ressuscité tient le couvercle du tombeau qu'il a enlevé ; d'autres aussi, sous eux, comme les atlantes antiques (sans qu'il y ait la moindre imitation certes) ; un autre laisse pendre ses jambes sur le rebord du sarcophage où il s'asseoit à cheval. Il en est de la sorte à ces quatre petits reliefs superposés l'un après l'autre ; un homme (quelque savant peut-être) se penche sur un livre ; un autre (la main contre son oreille et sa joue) semble méditer ou contempler ; un autre est agenouillé sur sa cuve, toujours dans le même pittoresque narratif.

Au côté opposé de cette seconde voussure, voici cependant, les trois hauts reliefs analogues aux deux autres que nous avons signalés, au bas tout pareil de la première : corps nus pressés les uns contre les autres, et se masquant réciproquement, manque de variété, cheveux plaqués (5) plus qu'ondulés, allure d'ensemble qui ferait songer, pourrait-on dire en exagérant à peine à quelques stalagmites d'Oxocelhaya, la grotte basque de Saint-Martin d'Arberoue.

Mais tout le reste de nos deux voussures témoigne d'un art supérieur, celui du début du gothique comme celui des six beaux Apôtres, ou du Christ Justicier. Autour de la grande scène du Jugement, où le Juge reste calme et noble, le portail de Bayonne déroule la ronde des ressuscités : à peine y a-t-il à gauche la vision de l'Enfer. C'est la résurrection des morts, moins grandiose que dans l'art roman et le « rire infernal » du démon et des diables, celle qui laisse quelque confiance en la Miséricorde divine par l'intercession de la Vierge voisine, celle qui montre partout le grouillement sans nombre des corps, levant les dalles des tombeaux à l'appel de la trompette à qui nul n'échappe. Spectacle frappant, quelque peu piquant même, qui a su se garder de toute monotonie, si riche d'enseignement lui aussi dans l'éloquence simple et religieuse de cette grande page de pierre, où la dignité de la Foi retrouve la beauté de l'Art.

Car, au sommet de la seconde voussure, de part et d'autre de la clef verticale à la hauteur de l'arc ogival, voici, à nouveau nimbés, toujours du type du début du gothique, voici les deux anges qui dominent la Résurrection ; leurs ailes épousent la courbe de la voussure ; leur longue robe a elle aussi de beaux plis verticaux ; de leurs jeunes visages bouc'és, ils sonnent de leur mieux le réveil des morts ; ils tiennent à deux mains la trompette immense, aussi longue que leurs corps, mince et étroite, puis s'évasant (6) de sa bouche inclinée de part et d'autre sur le genre humain ; celui-ci, grêle et faible sans doute, retrouve une nouvelle et vivante agitation dès la sortie du tombeau. Et le son éclatant des trompettes, répandu sur eux, semble encore

accompagner le réveil des morts. Cette fois, nos anges du Jugement Dernier n'ont pas de nimbe, car il eût été difficile de le placer au sommet de la voussure où ils font ressaut.

Au total, il n'y a point ici la grande scène plus développée d'autres cathédrales. On le sait, l'espace à sculpter était plus restreint. Apôtres, Christ du Jugement, Résurrection des morts, Anges adorateurs, il n'y a rien de plus à Bayonne. Mais cela suffit déjà pour faire, dès ce premier tympan de notre portail, l'une des belles, et même grandes pages de la sculpture gothique à ses débuts.

Entre les deux arcs ogivaux court à nouveau une rangée de feuilles peu découpées, disposées obliquement, presque en palmettes cette fois, moins souples qu'auparavant. A la clef, l'archivolte finale qui entoure tout le tympan de sa ligne architectonique vient rejoindre celle du dernier arc brisé (7) ; vers la gauche, il en résulte un triangle courbe et plat, assez mal utilisé par trois anges agenouillés et porteurs d'encensoirs : conception courante d'hommes d'église, et type non moins courants d'anges d'alors. Entre deux cavets, l'archivolte elle-même dessine le gros et robuste profil arrondi de l'arc central, puis vient une longue section plate enfin. Le cul de lampe sur qui retombe l'archivolte dessine un masque à feuillage, visage nervé s'épanouissant du côté du front, analogue à celui que nous avons signalé à l'arcature inférieure du mur sous-jacent.

Certes, eux aussi nimbés, nos trois anges, aux plis quelque peu variés de la robe (comme au début du gothique) et à quelques retroussis, participent de l'unité d'ensemble de tous les morceaux de notre portail. On a cherché à varier quelque peu les gestes d'encensement, assez statiques, ou le déploiement des ailes sans grande dyssimétrie ; les encensoirs sont ceux des beaux encensoirs à chaînettes (et des navettes à encens) (8) ; en haut, un ange paraît ouvrir l'un d'eux. Couvercles, chaînes, coupes hémisphériques rappellent dès ce moment des formes demeurées jusqu'à aujourd'hui (on verra l'excellent ouvrage de vulgarisation du chanoine Duret, *Mobilier religieux*, ou Aigrain, *Liturgia*). Mais cette fois la qualité de cet art (à propos des têtes assez sommaires, sinon avec quelque noblesse de cidelà, comme celle de la Vierge au tympan voisin, sinon le tracé des plis un peu plus simples), n'est pas tout à fait égale à celle des morceaux précédents ; un peu gauchement, l'ange inférieur laisse un espace vide vers la retombée de l'archivolte, tandis qu'on a voulu faire épouser à nos anges l'espace intermédiaire vers les cordons des voussures. Nos anges thuriféraires n'ont pas tout à fait la haute perfection voisine, celle qui l'emporte en notre portail bayonnais ; les plis des robes sont esquissés plus rapidement ; les ailes ne sont guère empennées cette fois ; adorateurs en même temps, nos anges reposent sur de petits blocs à peine épannelés, allongés horizontalement dont le plus haut ondule à peine çà et là son rebord à la façon des nuées.

Nos anges font pendant à trois autres de l'autre tympan, et au même symétrique emplacement, anges toujours adorateurs, mais céroféraires cette fois, porteurs de candélabres et de cierges. Le temps de la Justice est venu ; l'Eternité commence, celle qui est déjà la récompense de Marie au Ciel, où les élus « iront voir un jour » la Sainte Vierge, comme dit déjà un cantique populaire au moins contempo-

rain d'aujourd'hui, si l'idée qu'il exprime est aussi ancienne. Dans sa plénitude tranquille et radieuse, la joie céleste dont il y a ici le reflet dans la pierre, telle est la béatitude qui attend les Élus de l'autre tympan, celle qui est déjà en possession de la mère du Christ et des hommes. Et l'art s'y déploie aussi dans la même mesure sereine et le même naturel inné qu'à la scène du Christ-Juge, du tétramorphe, des morts ressuscitant aux voussures, des cordons de feuillages (9) des trois anges encensant, des Apôtres des pieds-droits : cette vue d'ensemble n'est autre que l'essentiel du canon gothique (10) .

---

(1) Vraisemblablement, la lance (dont parle seul Saint-Jean) perça le côté du cœur, à gauche. Mais pour des raisons mystiques (plaie du côté droit d'Adam, pour la naissance d'Eve, la droite étant le bon côté ou la place d'honneur, etc...) le côté droit est toujours celui de l'iconographie. Pour Eve tirée d'Adam, la Genèse dit « du côté » tout court. Sur le nombre de clous (trois ou quatre), voir de même Hoppenot ; Jéglot (*Le Crucifix*) ; Bardy et autres, *Le Christ*, not. pages 919, 1017, 1022 (crucifix de Spolète ; photos de Mâle, XII[e] et XIII[e] siècle ; il ne faut pas être trop exclusif) même pour les quatre clous originels et romans, les trois clous gothiques dès le XIII[e] siècle. Cf. mon étude des deux Crucifix de Capbreton dans ma *Perspective de l'art landais*.

L'Encyclique de Pie XII *Haurietis aquas*, 11 février 1956, parle du cœur du Christ qui a dû être atteint par le coup de lance (paragraphes 39 et 44). L'Eglise est dispensatrice du sang de la Rédemption, mais celle-ci se tient du côté droit du Christ.

Les pieds nus du Christ laissent seulement dépasser à peine le bout des doigts. Les mains tendues évoquent leur transpercement, sans qu'un trou rond paraisse y figurer (alors que la plaie du côté droit est nette) ; il n'eût pas été d'ailleurs difficile de trouer ici la pierre pour une main assez mince. Mais l'évocation était, ici comme ailleurs, évidente pour tous. A la main droite cependant, sous la naissance des doigts, il semble y avoir un trait horizontal pouvant faire songer à la plaie, si ce détail reste douteux. Rien ne semble figurer dans la main gauche, tendue mais un peu en creux, et difficile à examiner du bas de la sacristie.

(2) En général, les Christs romans, glorieux, ont les pieds séparément cloués : mais l'on voit que ce n'est point toujours la règle. Si les Christs gothiques ont en général les pieds cloués ensemble. Cf. R. Cuzacq, *Perspective de l'art landais* et *passim*.

(3) Tout ceci se retrouve par exemple à Chartres, comme ces thèmes généraux, partout, dans l'art du temps.

(4) Normalement, on aurait dû trouver peut être ici quelque (difficile) Vision du Paradis, comme l'Enfer et ses diables figurent à l'autre extrémité de la voussure. Il n'en est rien. Il est vrai qu'à l'autre tympan, Marie entourée d'anges trône dans le Ciel : c'est la Béatitude, la Vision béatifique attendant les Elus et les Justes.

(5) « Cheveux en herbe couchée », dit Huysmans, *La cathédrale*, à propos de ces ondulations serrées.

(6) Cette forme de trompette, ou buccin, se retrouve dans les miniatures de Fouquet à la fin du XV[e] siècle ; ce sont les « trompettes de Jéricho » sonnant leurs fanfares, ainsi représentées bien souvent à travers les

siècles. Le genre de trompette dénommé *tuba* avait chez les Romains cette longue tubulure finissant par un vaste pavillon (Daremberg et Saglio, *Dict. antiquités* : héraut sonnant la victoire). Si j'ose dire, c'est la trompette classique du Jugement.

(7) Le tympan proprement dit est cerné par le feuillage type lierre, une section plate et nue, puis l'arc en tiers point, au profil arrondi. Viennent ensuite la première voussure et ses figurines, une section plate, le feuillage, une nouvelle section plate et toujours nue, puis un arc ogival arrondi ; la deuxième voussure et ses figurines ; à nouveau, une section plate, l'arc ogival arrondi, le feuillage palmette, une section plate, l'écoinçon et l'archivolte moulurée entourant le tout. Les feuillages courent sur une sorte de léger bandeau en saillie.

(8) L'ange du bas laisse retomber le haut des chaînettes vers une sorte de petit baril let strié assez profondément en creux. Tout cela se voit mal aujourd'hui (même le nombre des chaînes apparaît mal depuis le bas) si ce fut jadis le cas. La cassolette inférieure a un pied selon le type d'alors. Il semble que les encensoirs aient un système (pyramidal) de quatre chaînettes ; les anges du haut ont une sorte d'anneau, petit couvercle, vers le sommet des chaînettes.

(9) L'archéologue gersois Cénac-Moncaut parle ici vaguement et à tort de « fleurs ». *Voyage hist. arch. pays de Labourd et Guipuzcoa* (1857).

(10) Nous avons parlé plus haut de quelques Jugements derniers du temps, surtout pour nos régions ; avec quelques mises au point, on verra la longue liste d'Enlart II, 583. Vers 1220 à 1250, en sa douce gravité, celui de Reims exprime lui aussi la vie de l'âme ; un peu plus avancé même, il a une autre étendue et une autre puissance que le nôtre (moins de l'agitation bayonnaise, dans la ligne romane ; registres superposés, psychologie plus poussée, finesse et sobriété ; les anges sont aux voussures par groupes. Le tout est différent de Bayonne.

A Saint-Emilion, le Jugement du portail de l'église monolithe est défiguré, mais non, à l'entour, l'envol des anges des voussures (comme ici au tympan de Marie) ; malgré le feuillage assez plat sous l'archivolte, on dit qu'il faudrait peut-être reculer l'ensemble jusqu'à 1306 environ (Marcel Aubert). On comparera la ronde des anges. On verra Brutails (*Egl. Gironde*).

La cathédrale de Bazas a été commencée en 1233 ; on date du XIII[e] siècle, sans plus, son portail du Jugement. On verra Brutails et d'Anglade.

Avec une centaine de personnages, d'un art autrement avancé que le nôtre, le Jugement de Bourges est de 1290-1300 environ).

Celui de Compostelle, vers 1180 (Portique de la gloire) a un portail du type gothique, mais se rattache amplement à la sculpture romane. On verra aussi la fresque de Saint-Savin sur Gartempe (peinture romane).

Surtout, Saint-Seurin de Bordeaux a un portail du Jugement de 1260, de qualité moyenne (Loirette croirait qu'on y travailla un siècle, ce qui n'est pas avéré) : anges nombreux autour du Christ.

Chapitre V

LA VISION CELESTE DE MARIE REINE DES ANGES

Selon la parole liturgique *Adstitit regina a dextris tuis* (la reine est assise à votre droite), la Vierge a son tympan situé à la dextre du Christ, dans le second et parallèle volet de notre dyptique de pierre. Sa signification est double aussi : voici la Vierge de l'Intercession, et de Clémence, la Médiatrice dont la Providence a permis qu'elle se révèle pleinement à l'éclatante lumière du Jugement Dernier : elle qui est la Miséricorde des pêcheurs qui l'ont implorée, fût-ce au dernier jour de leur vie terrestre. A l'opposé de l'Enfer, elle jette ici sa « lueur d'espérance » (Mâle) et la vision de la séraphique béatitude du Ciel. Après le roi de Justice, voici la reine de Miséricorde dans la mène note et le même accord de spiritualité en nos deux tympans eux aussi associés.

En même temps, elle est la reine céleste et la reine des Anges. Ceux-ci, parmi les chants, les luths et les cithares, l'entourent d'un ineffable concert divin, à l'instar de ceux qui, dès cette terre, rehaussent le culte divin de l'Eglise. Cette vision de la Vierge entourée d'anges est celle qui attend les Elus dans le bonheur parfait et éternel de ceux qui firent leur salut ici-bas. C'est elle qui est figurée ici dans la pierre, combien émouvante et épurée. Jusqu'au Paradis, loin de l'ombre la plus lointaine du moindre doute, au sens du Moyen-Age et de sa Foi totale, l'art gothique nous conte la belle « geste ».

La plaque du tympan laisse voir aujourd'hui quelques joints de ses grandes dalles. Qu'importe ! Plus peut-être qu'aujourd'hui, le regard du croyant se portait vers cet enseignement de la pierre, « comme le voyageur vers l'Etoile », a-t-on pu dire, Marie accueillante à tous. Ici même, à côté du saisissant Jugement s'il apportait la promesse de la Résurrection, vers le cloître-cimetière, la Vierge disait son adieu aux passants entrant dans la maison de Dieu, et elle consolait ceux qui pleuraient l'un des leurs. Sa méditation s'offrait à l'homme à la recherche du salut éternel, levant les yeux vers la Vierge « jamais lasse ». Ce catholicisme intégral continue à remplir notre portail, en parlant toujours au cœur et à la raison. La gloire de Marie illuminait celle des Elus et annonçait comme un prélude celle des futurs Sauvés. On a parlé « de l'esprit de la cathédrale » : tel est l'esprit de notre portail.

Dans l'essor du culte de Marie au Moyen-Age, la cathédrale de Bayonne était aussi dédiée à Notre-Dame, dès l'origine, ou la cathédrale romane antécédente dont nous ne savons quasiment rien : tout naturellement, dans l'édification en l'art nouveau de la cathédrale gothique, Marie apparaissait dès le tympan, à une place privilégiée, entre le cloître aux fonctions multiples et la nef proprement dite, accueillant comme du haut du ciel son peuple de Bayonne.

Ce triomphe de la Vierge demeure assez simple et « lisible » à tous, loin de la surcharge romane et de sa grandeur épique, dans un art plus aéré, plus souple et plus vivant, plus achevé aussi, d'une technique plus complète et plus poussée (1).

« Vierge de Majesté » selon le terme consacré, presque encore impassible à l'image d'un dogme et de la croyance en Elle, Marie garde une large part de l'hiératisme (jadis figé) des temps romans. Dans le genre de celui de Notre-Dame de la Belle Verrière à Chartres ou de Vierges romanes de son siècle (XII[e] siècle), elle a pour trône un simple banc de pierre analogue à celui du Christ au premier tympan, avec la même allure des plis qui en résultent pour les draperies ; dégagée de sa robe, l'une de ses extrémités seule, terminée par une sorte de petit pilier, laisse voir une sorte de chapiteau carré, d'un cercle ou boule de pierre, mouluré d'un anneau qui l'entoure à ce qu'il semble. Avant tout, c'est la mère de Dieu en sa religieuse gravité, Sancta Maria Mater Dei de la liturgie (2), la souveraine du ciel et de la terre, toute remplie de la fixité du dogme sacré. Sa main droite bien visible tient un très court sceptre à trois fleurons encore peu détachés l'un de l'autre, insigne de sa royauté céleste plus haute que sa royauté terrestre (3).

La Sainte Vierge est chaussée de souliers aux bouts arrondis ; le protestantisme niera plus tard son culte ; c'est là contre que le concile de Trente revendiquera la vérité catholique, et l'iconographie qui le suit représentera la Vierge pieds nus pour montrer son caractère de créature exceptionnelle, celui de la Mère de Dieu.

Sur son genou gauche, selon l'usage iconographique, Marie enserre de sa main gauche ainsi dissimulée (ailleurs, elle montre parfois un anneau à l'annulaire) l'Enfant divin, presque aussi solennel et toujours grave, tenant dans sa main un globe, le globe de la Création, insigne de sa divinité ; ailleurs, on lui donne le Livre de Vérité et de Vie ou un sceptre à lui aussi. Pas plus que la Vierge, il n'est nimbé, le relief où il se détache ne s'y prêtant pas ; d'un geste rituel et profond, sa petite main droite levée bénit déjà des deux doigts habituels. Sur le genou maternel, il n'en reste pas moins un un roi puissant comme sur un trône, ignorant du sourire de la sculpture des âges prochains. Une tunique le revêt, cachant ses pieds, Enfant Jésus qui est Dieu avant tout. Sa tête bien ronde et un peu quelconque laisse paraître, sans coiffure, ses cheveux presque crêpus : tête de bambin qui n'a plus la valeur d'art des morceaux précédents ou celle des Enfants mi-divins et mi-royaux du plein XIII[e] siècle. (4)

L'Enfant n'en est pas moins pénétré de sa mission divine et de l'esprit du TrèsHaut, son visage tout jeune n'étant point encore illuminé du jeu de la tendresse de demain. Pourtant, en lui transparaît le Christ dont la Vierge Mère est « comme le vivant ostensoir », dit un de nos contemporains. « Elle offre Jésus à tous ceux qui la regardent », car la Mère de Dieu est comme la Mère de tous les Hommes, leur intermédiaire naturel vers son Fils bien-aimé. Elle apparaît comme « le siège du Tout-puissant » de la liturgie, le trône de Salomon « tenant Jésus comme le prêtre tient le calice », dit encore Mlle J. Durand, dans sa *Notre-Dame de Paris : Sedes sapientiae, Mater purissima* (Siège de la Sagesse, Mère très pure) des litanies.

La tête de la Vierge laisse cependant à désirer, arrondie et inexpressive, sinon banale, œuvre d'un ciseau un peu incertain et d'une main qui n'ont pas encore l'habileté du proche grand art gothique, si le Fils de Dieu s'offre comme le Fils de Marie à l'adoration des hommes. Le sculpteur qui fit la tête de Marie, mal dégagé de l'art roman d'hier, n'a pas atteint toute la souplesse désirable dans la reproduction du visage, garde un peu de raideur sans donner toute la vie intérieure, le rythme lyriquement sobre et pur des autres personnages. Sans doute trouve-t-on ici la trace d'un art local. Sur son cou, la Vierge noue le double pan du manteau qui l'entoure et l'enveloppe surtout du côté de la main qui tient le sceptre royal ; elle a les pieds chaussés, tandis que les Anges voisins, habitants des espaces célestes et ici purs esprits matérialisés dans la pierre, montrent de beaux pieds nus et repliés (5). Marie n'a pas de couronne : à la façon de la fin du XII[e] siècle et des environs de l'an 1200, sans encore le serre-tête ou la mentionnière qui vient dès le début du XIII[e] siècle, elle encadre d'un voile retombant qui borde ses joues sa tête un peu trop grosse. Au-dessus de celle-ci, la coiffure de son voile dessine un raide rebord qui avance légèrement sur son front (6).

Elle n'en est pas moins la Mère de Dieu, la plus parfaite des créatures. Cette Vierge assise et sacerdotale n'est point encore descendue de son trône : dès le milieu du XIII[e] siècle, elle se dressera debout au trumeau des portails gothiques, comme une reine de France, couronne royale en tête, souriante et légèrement hanchée, remplie de tendresse exquise, telle Blanche de Castille ou les reines d'alors, grande dame qui joint l'humanité à la divinité. Le thème roman et du gothique primitif de la Vierge assise, s'il subsiste parfois fatalement dans les ivoires ou archaïquement par exception, s'éclipsera alors devant ce type nouveau, radieux de beauté splendide, dans un idéalisme entre tous prenant, avant les vierges « réalistes » du XIV[e] siècle, ou le réalisme adouci et si français du XV[e] siècle (en laissant de côté les *Pietas des* XV-XVI[e] siècles).

On me permettra de renvoyer ici à mon étude de l'*Evolution du thème de la Vierge dans l'art bayonnais du Moyen-Age*, avec appendice (1932), celui-ci ne figurant point dans le même chapitre final des *Mélanges Albert Dufourcq* (1932) ; vingt-cinq ans après, je n'ai nul besoin d'y changer la matière exposée.

Pourtant, avançant légèrement l'un de ses pieds, la Vierge de Bayonne s'affranchit et se dégage de l'art roman dans une plus grande et plus artistique vérité ; l'ancienne raideur s'en va, comme la monotonie d'antan ; l'attitude commence à varier et à être plus étudiée ; l'Enfant-Dieu ne se tient plus verticalement et symétriquement dans l'axe du giron de sa Mère, encore Majestueuse, loin de la Vierge maternelle qui va venir. Quant au style des draperies, qu'il me soit permis de renvoyer encore à mon étude précitée : page 14 ; loin des plis raides et parallèles ou « l'hébétude des vierges romanes » semblables (Louis Hourticq), les plis drapés retombent en partie ici d'un genou, d'une manière qui se retrouve exactement chez le Christ voisin, dans l'unité d'ensemble de notre atelier. Cessant d'être minces, les plis serrés de l'art roman eux aussi commencent à s'assouplir, se détendre bellement et se disposer avec aisance, si la Vierge continue à

regarder droit devant elle, s'offrant à la Vénération des Anges agenouillés, dans la même contemplation de son Fils-Dieu.

Voilà pourquoi la Vierge du tympan bayonnais porte en elle la date de son témoignage : celle qui marque, répétons-le, le passage du roman finissant à la jeunesse du gothique commencé, avant sa toute prochaine perfection achevée, pleinement acquise vers 1250. Pour notre part, avec notre Vierge bayonnaise, nous ne saurions aller plus bas ou plus loin que les alentours de 1230, ce modèle se dégageant de l'art du XII[e] siècle d'hier si elle en garde encore une parcelle dans son expression (7).

*
**

Devant cette Mère de Dieu, plus pleinement gothiques, six anges font cortège à même le tympan, sans parler de l'angélique ronde des cordons des voussures ; en bas, les deux plus grands, au visage pénétré d'amour, nimbés, regardent Marie ; leurs beaux cheveux bouclés disent encore la pureté de leurs fronts. Un genou courbé, l'autre à terre et le pied replié, ils semblent s'avancer vers la Vierge dans une extase éternelle d'Adoration. Le tailleur de pierre a eu beau jeu pour déployer l'envol magnifique de leurs ailes étalées et grand ouvertes, au plumage toujours régulier et délicatement penné ; sans recherche excessive, la finesse d'un ciseau encore jeune et qui va droit à l'essentiel a su rendre les grands plis splendides de leur robe, serrée à la taille et retombant dans la déjà merveilleuse simplicité du gothique en sa fleur naissante.

De leurs mains fines et bien rendues, ils tiennent un grand chandelier mouluré presque comme un calice à la coupe supérieure ; les moulurations sont nombreuses et successives, la hauteur quelque peu marquée ; la base est caractéristique avec les trois griffes du pied recourbées en demi-cercles. C'est le chandelier des temps romans et du début du XIII[e] siècle, non les chandeliers plus bas et quelque peu différents du XIII[e] siècle (8). Mais le cierge de pierre ou le candélabre fragile a été cassé et a disparu ; nul doute qu'il n'éclairait la Vierge de sa courte hauteur relative, légèrement en saillie sur l'avancée du tympan. Nos anges cérofaires sont ceux de la fin du XII[e] siècle et du début du XIII[e], les frères de ceux du portail de Notre-Dame de Paris, de Senlis et d'Auxerre. Inutile d'ajouter que ce thème a été largement répandu. Ici encore, c'est un homme d'église qui a dicté cette figuration du Ciel et du Paradis. Au-dessus de la Vierge, deux anges thuriféraires accompagnent nos deux anges céroféraires : la splendeur des cérémonies d'églises se prolonge dans le ciel, la vision béatifique est celle du culte éternel, d'une messe sans fin dans l'éclat lumineux des cierges et les parfums pénétrants de l'encens, le concert infini des anges musiciens célestes continuant les chants de la cathédrale et des temples terrestres de Dieu, de sa mère et de ses saints ; sur les traces d'Aristote, la science d'alors ne parlait-elle pas de l'harmonie des mondes et des sphères ? Une même symphonie unit le Ciel à la Terre ; la couronne immortelle de Marie se fait visible et les anges à l'envi chantent une perpétuelle *Salutation Angélique*.

Sous l'arc ogival aigu, à la partie supérieure du tympan, plus petits, voici donc deux autres anges agenouillés et nimbés, « aux ailes déployées comme de grands oiseaux », dit l'admirable Schneider, qui masquent une partie du feuillage : mais, entre leurs têtes, la feuille d'un grand et large trèfle au triple sépale a pu s'incliner au sommet de l'arc. Sous eux, court horizontalement le même solide et épais rebord nuageux ; dominant la vision céleste, nos anges semblent y planer et y porter à leur tour leurs regards. Pas plus que tout à l'heure, il n'est ici, à la différence de tant d'autres portails gothiques, de registres superposés : le thème sculptural est ici plus simple, l'espace autrement limité, son utilisation par suite plus restreinte, si la tendance à la superposition était en soi la même ; mais le peuple des statutes des grands portails fait défaut. Comme pour leur frères inférieurs ou voisins, attitudes et gestes sont aussi justes et variés, jusque dans l'inclinaison à peine différente de leur tête ; eux aussi replient leurs jambes et leurs genoux dans une même adoration ou ont encore leur tunique pincée ou serrée à la taille. Deux de leurs mains laissent pendre les chaînettes plus ou moins recourbées des encensoirs analogues à ceux de l'autre tympan, d'un même type si le module, comme celui de nos anges, est plus petit. Les deux autres tiennent, non le couvercle, mais bien plutôt, une ronde navette (coupe à encens : on verra dans Duret, *op. citat.*, leurs formes diverses). Leurs ailes se déploient plus obliquement encore en se rangeant contre le feuillage longeant la bordure de l'arc ; quelle n'est pas la grâce toute céleste de leurs visages idéalisés, la délicatesse et la jeunesse exquise de cet art, la vérité de l'allure, la tête de l'un de profil, l'autre de face, les plis de leurs robes simplement et superbement rendus, leurs corps se penchant un peu côte à côte. Eux aussi respirent cette initiale beauté gothique qui garde pour nous tout son émerveillement et va droit à l'âme.

Cependant, peut-être par un souvenir des personnages romans, (on le retrouve jusque dans l'art béarnais du XV^e^ siècle), sous le « nébuleux » cordon et au-dessus des deux grands anges céroféraires, notre atelier bayonnais est venu mêler comme en surcharge deux bustes charmants d'anges, apparaissant à chacune de ses extrémités; s'élevant un peu cette fois au-dessus de leurs têtes, leurs petites ailes se recourbent légèrement, les mains jointes prient ; sous les mêmes boucles de leurs cheveux, leurs tout jeunes et frais visages s'inclinent aussi vers Notre-Dame ; à mi-corps, ils semblent sortir du cordon de feuillage toujours de genre lierre ou érable, d'amusante manière (dans la tradition romane, si le style est pleinement celui du gothique commençant) ; ainsi, à la façon de tout le Moyen-Age, ils contemplent Marie dans une juvénile admiration, d'une sereine béatitude sans fin. On n'en regrette qu'un peu plus de voir un art moins parfait dans la Reine des Anges dont le cortège se multiplie aux proches cordons des voussures. Du tympan voisin, les Elus, les saints bienheureux, sont prêts à venir prendre toute leur part de cette Félicité.

Nos deux petits angelots sont ici non nimbés, la place du nimbe étant difficile en cette position penchée.

La couronne des anges bouclés et musiciens qui entoure Marie multiplie ensuite son angélique giration en obéissant à la courbe des arcs et en encadrant la grande scène centrale. L'harmonie d'un suave

concert retentit en nous : « L'art chrétien, dit le Père Fabre, étudiant l'iconographie des Anges dans ses belles et trop peu connues *Pages d'art chrétien*, a bien souvent représenté des anges réunis en des chœurs pleins de suavité ou ayant des instruments de musique (assez simples entre les doigts ». Ceci est particulièrement vrai pour les temps romans et gothiques. Vers 1450, les vers de Villon parlaient d'un « Paradis peint — Où sont harpes et luths » : on y retrouve l'accent de la foi du Moyen-Age, celle de notre portail, comme la foi catholique tout court.

« Salutation angélique » pourrait-on dire aussi, *latu senso*, à l'instar de l'Ange (unique) de l'Annonciation. Toujours dans l'accord intime de l'architecture et de la sculpture, la Madone de pierre demeure au centre de la scène, vrai tableau sculpté : vers Elle, tous nos anges ne cessent de tourner leur contemplation ; tout converge vers la Mère de Dieu (arcs et voussures sont d'ailleurs les mêmes qu'au tympan voisin du Jugement Dernier), dans l'identité totale des profils et sections. Il en est de même des feuillages, toujours dans le même genre du début du XIII[e] siècle, à peine très légèrement différents de ceux de l'autre tympan dans une imperceptible note de variété voulue.

Contre la scène de la Vierge trônant, le premier est du genre du lierre, un peu plus grand et lobé qu'au tympan du Christ du Jugement. Un autre feuillage existe aux mêmes chapiteaux des colonnettes à la retombée des voussures de l'autre tympan, sous les dais des Apôtres, celui-ci analogue sous tous les dais anciens. Et tout ceci montre du même coup et à nouveau l'unité d'ensemble de notre portail (9).

Un peu plus simple et primitif même que le précédent, le second feuillage du tympan (nullement restauré), toujours trilobé ou à peine découpé, est un peu moins fin peut-être, mais de très relative manière, toujours dans le même genre de l'érable ou du lierre. Plus décoratif, le troisième feuillage dessine comme une série de palmettes très légèrement nervées et obliquement disposées en séries successives, à nouveau tournées vers le rebord extérieur.

A nouveau, deux clefs pendantes, au sommet seulement du second et du dernier arc brisés, ne sont qu'un gros claveau abîmé, taillé en pointe vers le bas ; le plus haut se montre un peu vaguement strié ou nervé.

*
**

Au premier cordon des voussures, chantant ou jouant plutôt pour l'énernelle gloire de Marie, voici déjà six anges dans leur drapé, pourvus d'instruments divers, et disposés trois de chaque côté de la clef de l'arc ; huit autres font de même au second cordon. Ici toutefois, il n'y a plus les cuves rectangulaires des tombeaux d'où jaillissent les ressuscités, posées sur de lourds et épais rebords. Comme il est convenable pour cette scène céleste, masquant leurs pieds sous les plis presque droits ou simplement et joliment obliques de leurs longues robes unies, nos anges reposent sur de petits dais surmontant la tête de l'Ange inférieur, dais semblables à ceux situés assez haut au-dessus de la tête des Apôtes, donc de même âge, sans édicules cette

fois dans les angles de leurs petits gâbles triangulaires, légèrement dentelés, enfermant un trilobe mouluré, légèrement ciselé, joli et encore assez simple et sobre décor sculpté. Au total, en deux rangées ou files successives, quatorze anges musiciens évoquent la profusion d'anges du ciel. De taille à peu près identique, chacun d'eux corres-fond à un grand claveau, long et fort, dont il se détache.

Minces et jeunes, le corps allongé et infléchi au long des voussures, nos anges participent de l'inexprimable et divine beauté de l'art gothique naissant ; leurs petits visages précèdent les plis droits et splendides des longues robes ou bien ceux-ci se coupent de quelques incurvations en oblique (10) ; la même vérité est celle de l'allure d'ensemble ou de chacun d'eux, cette vérité n'altérant en rien la sobriété d'un même et commun style. L'un d'eux semble plier à peine son corps et avancer ses genoux pour porter son vaste instrument de musique ; un autre se cambre en arrière avec force pour mieux jouer allègrement lui aussi, allongeant verticalement l'une de ses ailes, repliant l'autre pleine de vie derrière sa tête ; partout, le jeu analogue des ailes merveilleuses est remarquable. Il en est de même des têtes à l'immarcescible et bel idéalisme.

Le premier et le plus court cordon des anges, à droite quand le spectateur admiratif le regarde, plaque le dernier et le plus inférieur de ses trois anges contre la paroi-cloison qui, depuis la restauration, sépare perpendiculairement nos deux tympans, en interrompant de part et d'autre la venue des arcs et des cordons des voussures. Pour le second cordon, il en est de même des deux derniers anges ici. Mais si du coup la restauration du portail en cette mise en place a assez peu dégradé çà et là nos sculptures, le style de nos anges est partout le même sans quelque dissonance cette fois. Il participe partout du même enchantement. Le rêve du Paradis prend corps avec nos anges entourant Marie et la douceur de cette musique de rêve verse en nous sa ravissante symphonie.

*
**

Quels sont les instruments des anges qui jouent et que peut-on dire de leur identification ? Assez peu précis, Didron parlait en 1848 « d'instruments à vent, à cordes, de percussion ». Il les fit dessiner par Achille Zo, pour compléter l'article que M. Coussemaker donnait dans ses *Annales archéologiques*. Il avait lu le Bayonnais Morel qui avait déjà parlé de « tambour de Basque » dans son approximation romantique, la même qui donnait (aussi vaguement) le XV^e^ siècle pour l'âge du portail ! Son livre (*Vues historiques*, 1836), longtemps célèbre, parlait aussi vaguement de violoncelle, cornemuse, et « ce que l'on appelle vulgairement tambour de Basque » (11).

Peut-être musicien lui-même, l'archéologue gersois Cénac-Moncaut puisa à la même source, mais il la dépassa singulièrement et fut autrement précis pour nos quatorze instruments : six à la première voussure, la plus rapprochée du tympan, huit à l'autre. Depuis cent ans, nul n'a repris pareille étude qui nécessiterait la venue de quelque rarissime connaisseur, spécialiste averti de la musique ou de ses instruments des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Dans son *Voyage archéologique en Labourd* (1857, Cénac Moncaut parle d'abord d'un « violon » ou plutôt viole pour l'ange, à gauche, du cordon de la plus petite voussure : « violon » ou viole à archet de la « mandoline ». L'ange suivant a une *sorte* de « mandoline » ou « guitare » à crochet; le troisième tape ou frappe d'une baguette à gros bout arrondi le « tambour de Basque » qui est le tambourin rond dont nous parlons en note (celui-ci se retrouve partout et encore à notre époque (12) ; il joue en même temps de la flûte en gonflant à peine sa joue et portant le tambourin non loin de son oreille. Puis à gauche, en descendant de la clef, voici une harpe. Selon Cénac, l'ange suivant tiendrait une « basse de viole à archet » et celui du bas une « triple flûte » dont il joue en la portant à sa bouche (trois tuyaux sont très apparents, latéralement l'un des orifices plus bas que celui du centre. Viollet le Duc ne cite que la double flûte en son *Dictionnaire du mobilier* (tome II).

Venons au huit anges musisiens de la seconde voussure. Le premier, à gauche et en bas, a une « cymbale »; une « musette » (d'un genre voisin serait l'apanage du second; une viole ou « vielle d'Auvergne » (sic), instrument assez bizarre au premier abord) du troisième ; une flûte du quatrième. A droite, son voisin supérieur a un « orgue à soufflet » selon Cénac ; le suivant, une « viole pincée »(?) ; en fait, il faut intervertir cet ordre : le second ange a un petit appareil à tuyaux, celui du haut un instrument dessinant comme un petit bloc carré ou rectangulaire ; l'avant-dernier ange a un instrument allongé, ses genoux ployant un peu en avant pour le porter entre ses mains (13) ; le dernier enfin, au bas du cordon, a, nous dit Cénac, un sistre ou « flûte de Pan » (s'étalant un peu en forme d'écu dans sa facture). Partout, rien n'est plus curieux de voir la façon dont les mains des anges tiennent les instruments ou penchent leurs visages vers leur invisible harmonie.

Il aurait été d'un vif intérêt d'avoir pu reproduire ces instruments de musique. Didron, à la suite de sa venue à Bayonne (*Annales archéologiques*, 1848), les fit dessiner par Achille Zo, le peintre bayonnais, pour les reproduire dans les *Annales* en complément à l'article que M. Coussemaker y donnait sur les anciens instruments de musique. Ceci n'a jamais été signalé à Bayonne, et n'a guère par suite pu avoir eu lieu. En tout cas, il y a là une particularité remarquable de notre portail bayonnais dont nous avons cherché à donner ici une idée générale. D'autre part, nos instruments sont ceux de l'époque, répandus visiblement partout alors, et n'ayant point une portée spécifiquement locale (14).

En tout cas, luths, harpes, rebecs et théorbes, cithares, hautbois et musettes, ou instruments accompagnant jadis jongleurs, trouvères et troubadours, firent-ils jamais plus doux concert que cette angélique musique ? L'Amour divin l'emportait de loin sur l'Amour terrestre.

*
**

De nouveau enfin, l'archivolte terminale a la même disposition — et exactement le même profil — qu'à l'autre tympan. Un peu plus grands que leurs frères céroféraires voisins, un peu moins frêles que

ceux des voussures peut-être, identiques à ceux qui entourent la scène de la résurrection des morts, dans le même style un peu plus flou et un peu moins peu moins réussi, trois anges plient le genou, portés par de plats rebords comme ceux qui leur font face. Leurs mains tiennent et saisissent latéralement des candélabres analogues à ceux que nous avons vus et décrits, mais cette fois munis de cierges de pierre un un peu effilés et de hauteur moyenne : on a pu ici la leur donner de l'un à l'autre. Gros et lourds, nos cierges ont une robuste section quadrangulaire ; la vasque inférieure qui les reçoit est du même type qu'au tympan voisin, surtout à sa partie supérieure, plus bas avec deux simples grosses saillies, peut-être en raison de l'usure du temps qui laisse aussii à peine entrevoir les griffes terminales.

Nos anges sont exactement les mêmes que ceux qui leur sont symétriques à l'extrémité du tympan du Jugement dernier : toujours nimbés, de la même sculpture un peu moins parfaite qu'aux tympans voisins, sauf aux petits visages toujours jeunes et frais, avec les ailes à peine pennées et non plus finement sculptées ; la liberté de cet art naissant sait obtenir quelque variété de détail dans les gestes, le ploiement de l'un des genoux, le repliement en arrière de l'autre jambe, l'inclinaison de la tête, la façon de tenir et porter d'une main, de soutenir de l'autre les grands gestes qui disent l'adoration. A nouveau, les deux derniers reposent sur de grands blocs rectangulaires à peine bosselés, celui du haut — le plus haut perché — sur un autre plus sinueux cette fois, imitant les nues. Les plis de leurs robes retombent bellement aux manches, suivent le mouvement souple et naturel des jambes et des genoux. A nouveau, les regards convergent vers la Vierge, et nos anges adorateurs (combien différents de l'art raffiné de ceux du XVIII[e] siècle par exemple) participent de la solennité de Marie, la Vierge pure, la Mère à l'Enfant. Tout dit à nouveau l'unité de style et d'âge de nos deux tympans — et de notre portail.

L'archivolte finale retombe sur une grosse tête ronde, au regard un peu fixe et sévère, comme sous la charge, circulairement entourée d'une petite moulure qui la cercle, dans une tradition amusante, et constante en nos pays du Midi, ainsi que nous avons eu l'occasion de le noter (15).

Pour terminer, qu'y avait-il dans l'écoinçon s'insinuant en triangle courbe à la rencontre des archivoltes entourant chacun de nos deux tympans ? Point de décor sans doute à cette place ? Mais la restauration contemporaine ne permet d'affirmer quoi que ce soit. Pas la moindre signature d'autre part : presque toujours, à la relative différence de l'art roman, maîtres d'œuvre et tailleurs de pierre des âges gothiques travaillent pour la seule gloire de Dieu ; ils lui dédient leurs constructions et leurs décorations collectives ou individuelles, gardant leur secret au fond du cœur, œuvrant pour Dieu seul ou leur propre salut et celui de leurs frères humains, donnant à Dieu le maximun de beauté dont ils étaient capables, sans se soucier d'une terrestre immortalité pour leur nom d'homme (16).

Mais que l'œuvre sculpturale était belle, que notre portail était beau à sa naissance ; après plus de sept cents ans, il a su garder et faire partager sa beauté jusqu'à aujourd'hui.

(1) Il n'y a pas lieu de voir ici un morceau plus ancien, rapporté ou encastré, par rapport aux anges (plis du costume, au contraire). Déjà pour les anges de l'archivolte, au tympan voisin, nous avons noté les quelques petites dissonnances de notre atelier. Nous excluons à nouveau l'idée d'un portail composite, en ce début du XIII[e] siècle, qui laisse un peu partout sa marque ici.

(2) Cette clausule s'ajoute à l'*Ave Maria*, la Salutation angélique, au XIII[e] siècle et se généralisa au XV[e].

(3) Sur le sceptre fleuri, ou fleuronné, le fleuron se confondant avec la fleur de lys, ses formes, son origine, cf. Enlart, et Dictionnaires. Pourrait-on en tirer un détail de plus quant à la date ? La fleur de lys dès Louis VI au moins est insigne de la royauté de Paris. Mais le sceptre fleur de lysé ou ainsi fleuronné se retrouve un peu partout : Frédéric Barberousse dans la seconde moitié du XII[e] siècle ; le sceau d'Aliénor duchesse d'Aquitaine, donc chez nous, a un très long sceptre semblable en forme d'une véritable fleur de lys (cf. Crozet, *Visages du Poitou*). Nos pays relevaient de l'Aquitaine anglaise, mais le suzerain était le roi de Paris, roi de France.

Un sceau de Louis VI en 1108 montre un sceptre aussi court qu'ici, lourd et massif ; il est un peu plus long sur un sceau de Philippe Auguste ; à peine moins long de nouveau pour Saint-Louis en 1256. Surtout, c'est alors seulement que les trois lobes du fleuron ou pétales de la fleur de lys se détachent nettement (si la longueur de l'insigne royal offre, selon les cas, des variantes). Auparavant, comme en notre portail, les fleurons sont groupés lourds et massifs, avec moins d'approximation qu'à propos de la longueur du sceptre. Sur ces sceaux, on verra Dupouy, *Visages de Paris*, coll. Provinciales).

Ces simples indications, d'ordre très général, se joignent à bien d'autres, plus fortes, quant à la date de notre portail.

(4) Cf. Godard. *Visage de Picardie*, p. 121 : Amiens, XIII[e] siècle, grosse tête d'enfant et globe à la main. La sculpture romane ou naissante rend mal les doigts. Les têtes d'Enfant, même en plein gothique, se ressentent parfois de difficultés analogues. L'Enfant croise quelque peu les jambes sous sa tunique un peu pincée à la taille. Le globe pouvait avoir l'habituelle croix disparue. L'Enfant a le bout des doigts des pieds brisés, ceux-ci paraissant nus .

(5) Cf. plus haut (La Vierge a les pieds nus après le Concile de Trente). Cf. Brutails, *Pour comprendre les monuments de la France*, p. 81 Dieu, Anges, Saint-Jean-Baptiste, Apôtres et Evangélistes (parfois les Prophètes), sur les pas de Dieu, sont représentés les pieds nus (en foulant le sol divin et sacré où le Christ avait mis ses pas et sa trace lumineuse).

(6) Coiffure de la Vierge : Cf. Vloberg : p. 231, une « Médiatrice » encore assez raide paraît proche de Bayonne ; p. 123, mentonnière entourant le cou. Le voile retombant va des Vierges byzantines à l'art contemporain (ici, raide rebord qui se retrouve tout au début du XIII[e] siècle) ; la tête est souvent ceinte d'un pan du manteau. Au XII[e] siècle, roman

dans le réalisme des détails romans, au début du XIII[e] siècle, la Vierge n'a pas toujours une couronne : elle l'a à Senlis dès 1185, très souvent dans les reines du XIII[e] siècle vers 1250. Il y a ici une grande variété : couronne ou tresses aux temps romans, etc... La Vierge romane de Mozat (Auvergne) a la couronne.

Cf. notre tome II du *Cloître :* crosse de B. de Lacarre (Vierge du médaillon) ou la fameuse *Nativité* du Jubé de Chartres, XIII[e] siècle, vers 1250.

(7) Quelques termes de comparaison : Lesort, *Visages Ile de France*, p. 147 (rétable XII[e] siècle de Carrières-sur-Seine) ; Levron, *Visages Anjou :* vitrail cath. Angers, Vierge assise ; à Saint-Maurice d'Angers, XII[e] siècle, l'Enfant (comme à Bayonne plus tard) commence à se dégager de l'axe). Vloberg, p. 103 : Vierge romane de Beaulieu, plus archaïque, grande couronne, plis ; mais quelque variété dans position de l'Enfant. Vierge romane en Majesté : une fresque de Saint-Savin sur Gartempe. Vierge assise de Saint-Denis. Vierge assise romane Charlieu (Rey, *Art roman*, p. 359), entre deux rangées d'Apôtres.

Cf. R. Cuzacq, etc... *Visage de Gascogne*, p. 149, une Vierge à l'Enfant, assise, au trône rappelant celui de la Vierge au médaillon de la crosse de B. de Lacarre (boules), type XII[e] siècle selon nous (si cette tradition a pu se continuer beaucoup plus tard). Surtout, on verra la Vierge encore romane de Notre-Dame de Paris, vers 1175 sous son vaste dais-arcade ; celle de Bourges, conservée avec la cathédrale gothique, « Notre-Dame de Grâce », en est la sœur ou la fille au même moment ; celle de Paris a encore l'Enfant dans l'axe, mais les plis commencent à se varier ; à Bayonne, le type est un peu plus libre et avancé s'il y a encore une certaine symétrie de l'ensemble. A Bayonne, un pied semble dépasser légèrement.

Au croisillon Nord de Reims, sous son arcade surmontée d'édicules, une Vierge romane a été conservée (1180 environ) — proche de celle de Notre-Dame de Paris ou de Bourges — avec un envol d'anges autour d'une voussure cintrée. Ce modèle de Vierge assise était alors très répandu ; à Bayonne, les plis sont voisins (raison pour ne pas descendre trop bas) ; mais le style des anges (ailes) n'est pas le même. On a pu parler d'influence champenoise pour nos Apôtres, non point ici (le morceau est moins bien venu).

Fabre, *op. citat.*, p. 160 : « Au début du XIII[e] siècle, le Couronnement de Marie remplace sur les tympans la Vierge en Majesté » (de façon générale évidemment, mais ici on ne peut descendre cependant après 1230 environ. Jésus ne regarde pas sa Mère dans les Vierges de Majesté : il bénit (ou il prêche). Ici, nous avons dit pourquoi, ni le Christ ni la Sainte Vierge ne sont descendus au trumeau.

Iici, la Vierge est entourée des seuls Anges dans la vision du Paradis. Le thème est des plus répandus, amplifié souvent, jusqu'à Fra Angelico au XV[e] siècle, comme la Vierge aux Anges de l'art sacré contemporain. Huysmans (*La cathédrale*, p. 298) déclare que les Anges céroféraires de Botticelli sont des anges païens. Au XV[e] siècle, les anges du peintre Lochner sont curieusement germaniques, jouent leur concert en entourant la Madone. Au porche royal de Chartres, vers 1140-1150, Huysmans (ibid.) montre les vingt-quatre vieillards (venus de l'Apocalypse) et douze Anges jouant leur musique. Allure des ailes des anges : cf. le fameux

pilier des Anges vers 1240, Cathédrale de Strasbourg (Heitz, etc.., *Visages d'Alsace*), ceci pour l'ange inférieur de la deuxième voussure.

Notre Vierge assise est à peu près la même que la Vierge figurée au médaillon de la crosse de Bernard de Lacarre, mort vers 1206 (Cf. notre *Cloître*, tome II). On ne saurait donc faire descendre trop bas sa date).

Le siège ou trône, très simple, analogue à celui du Christ de l'autre tympan (simple banc horizontal en lui-même avec petites colonnes latérales assez basses, rappelle d'assez près celui du vitrail fameux de Chartres (Notre-Dame de la Belle-Verrière) ; ici encore la Vierge est entourée d'anges céroféraires.

Notre Vierge assise inspira-t-elle ou s'inspira-t-elle du sceau du chapitre cathédral de Bayonne ? On peut poser la question (cf. *Missel* de Bayonne, par Dubarat, p. CLVI et CLVII) : description de l'empreinte du sceau à propos de Villefranque en 1516 ; c'est bien tard, mais les sceaux anciens se conservaient très longtemps. En 1757, ce sceau a une Vierge assise. Mais elle est debout aux sceaux de 1594 ou 1772 (les modèles, on le voit, ont varié — si partout deux anges tiennent au-dessus de la tête une énorme couronne fleur de lysée — Notre Vierge de Notre-Dame de Bayonne aurait-elle pu inspirer le modèle du sceau, de façon très générale, par delà ses variations (l'épigraphie date aussi nos sceaux du chapitre cathédral). On nous parle cependant d'un sceau plus ancien, 1308, pour le chapitre : Vierge assise, *allaitant* l'Enfant Jésus tenu sur le bras gauche (Dubarat, *Missel*, CLVI ; Raymond, *op. citat.*) : le modèle est donc assez près du nôtre, *mais différent.* Qu'en était-il vers 1230 ? Ensuite, de 1308 à 1594 nous n'avons plus d'empreinte.

En 1848, Didron, on l'a vu plus haut, a fait du romantisme à propos de notre Vierge (portrait Castillan ou Basque ! !). Rien d'individuel ici. Parce que la Vierge était assez petite de taille ? « Ni la beauté molle du Nord de la France, ni la beauté régulière des Italiens ».

(8) Cf. l'excellent *Mobilier religieux*, ouvrage de vulgarisation remarquable et non prétentieuse de Duret. Nos candélabres sont ceux de Notre-Dame de la Belle-Verrière, le vitrail de Chartres au XII[e] siècle. Chandeliers romans encore assez petits, trois griffes du pied avec lézards, dragons, enroulements ; au gothique, imbrications, torsades ciselées, rinceaux, motifs végétaux, tendance à s'élever à partir du XIII[e] siècle. Ici nos chandeliers (galbe, tiges, pieds jusqu'à la bobèche supérieure en forme de coupe renflée) sont moins riches, beaucoup plus simples, paraissant issus d'un art local. Moulurations successives, nœuds et renflements se succèdent ici dans la ligne romane, la base signalée est caractéristique et donne la date indiquée.

Vers 1220, à Paris, au Couronnement de la Vierge, les Anges céroféraires ont les mêmes gestes, les plis sont plus denses ; le type des chandeliers est très voisin du nôtre encore à cette date. Cf. portail Notre-Dame de Paris, début XIII[e] siècle.

On ne saurait en rien songer aux vases à aromates des Sépulcres (du XV[e] siècle) qu'ont les Saintes Femmes, ni à des custodes, pyxides, à un calice et à un ciboire, aux vases à parfums, ou aux Saintes Huiles ! Nous avons indiqué des candélabres semblables.

(Le calice a obligatoirement à sa tige un nœud renflé, le prêtre l'élevant un peu entre l'annulaire et le majeur à un moment de la messe après la Consécration. Cf. Aigrain, etc.., *Liturgia* (gravures).

(9) Au tympan de Marie, les feuillages des chapiteaux sous le dais des Apôtres sont les mêmes que sous l'autre tympan au même emplacement. Et ces feuillages se rapprochent de ceux de la seconde voussure au tympan du Jugement : dans l'unité d'ensemble de *tout* notre portail.

(10) Même recherche et mêmes effets, très simples et très beaux, nous l'avons vu, aux robes des Apôtres.

Au bas de chaque cordon, les anges inférieurs reposent sur des blocs épannelés ou sinueux (pour imiter les nuages). En hauteur, au long des voussures, il s'agit de dais.

(11) Ce qui a pris ce nom, on le sait, n'a rien d'un tambour strictement local ; c'est le tambourin de Gascogne, de Béarn..., sans doute venu de Provence.

Aucun de ces instruments de musique ne se laisserait en général rapprocher, semblerait-il des vieux instruments de musique subsistant il y a cent ans en Béarn, Gascogne ou Pays basque ? Ce sont ceux, les plus usuels, du Moyen-Age lui-même et de l'époque. Lespy *Dict. béarnais :* le tambourin avait six cordes, frappées d'une baguette, pour accompagner un flageolet à quatre trous, dit *bistanflûte.* On dit encore en pays basque *toun-toun,* mot expressif pour désigner cette caisse sonore et allongée. Hérelle (travaux divers sur le théâtre basque) qualifie ceci de « tambourin de Gascogne » (boîte allongée à six cordes), la flûte à trois trous de *soïnua,* le *tchiroula, tixtou* (latin *sibilare,* siffler ; *chioulet* en gascon) étant, toujours selon Hérelle, le galoubet de Provence.

On verra la magistrale *Histoire de la musique* de Norbert Dufourcq, p. 102 et sa bibliographie. Le « tambourin » dit basque parfois ou tambourin de basque (cf. Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris* de Hugo) est un petit disque circulaire plat, avec médailles métalliques sur le côté, et peau de tambour, celui des montreurs d'ours de jadis, répandu partout... On le frappait avec des baguettes.

Littré : tambour de Basque, petit tambour, cercle de bois, peau bandée en forme de sas, grelots, petites plaques de cuivre (ceci ne paraît pas ici, seuls les deux premiers éléments).

Lavignac : *Encyclopédie de la Musique,* il rythmait les danses dès les temps primitifs, en Espagne, partout, encore aujourd'hui ; on le retrouve dans les figurations de la danse antique, à Herculanum par exemple. Les disques de métal « sonnent » en secouant l'instrument, *a fortiori* quand on frappe du doigt, du poing, la peau tendue.

L'Encyclopédie de Diderot parle aussi du « tambourin de Gascogne » ; des artisans haut-pyrénéens en fabriquent encore.

Dufourcq, etc... *La Musique des origines à nous jours,* p. 55 : les cithares se retrouvent des Pyrénées à la Sibérie (avec un chevillier ou non, chevilles plantées à même la caisse alors ; ces cithares sont plantées à même la caisse) ; le tambourin de Gascogne a des cordes-bourdons, frappées et jouées simultanément avec une flûte par le même instrumentiste).

Coussemaker (*Annales archéologiques,* t. IV, 1846) : c'est l'article dont parle Didron ; il ne semble pas avoir ensuite utilisé Bayonne : « le tambour ancien avait un corps de bois généralement, et non de cuivre ; on le frappait comme, on joue de la grosse caisse, avec une baguette de chaque côté ; le « tympanum » du même genre, était recouvert

seulement, d'un côté, d'une peau ou de cuir ; il avait la forme d'un crible ».

(12) On le voit, il ne s'agit pas du tambourin (ou tambour de Gascogne, caisse allongée), mais du petit et mince tambourin rond, (à grelots parfois aujourd'hui, dit parfois aussi « de Basque » et répandu partout.

(13) Serait-ce la chifonie avec sa manivelle ? (Viollet-le-Duc, *Dict. mobilier*, II, p. 248) ? Il faudrait une échelle et pouvoir s'approcher . (Chifonie, ou syphonie).

(14) On verra le toujours si utile *Dictionnaire du Mobilier*, t. II, de Viollet-le-Duc. Il ne parle que de flûte double (avec leurs deux orifices ou embouchures), (à la maison des musiciens à Reims, il y a un joueur de flûte simple et de tambourin), décrit l'orgue à main avec petite soufflerie, psaltérion, tambours et tambourins frappés de bâtons ou baguettes munis d'une boule ronde au bout, vielles, flûte de Pan ou frétel (sistre) : tuyaux, roseaux inégalement longs sur une chape assez plate. Seconde voussure, premier ange au bas et à la droite de la Vierge, nous parlions de « cymbale », non d'une sorte de petite cornemuse gonflée : on verra ici le choron (*chorum*), pour comparaison (p. 250, *op. citat.*) ; la cornemuse a un tube (qui n'existe pas ici).

La musette semblable se retrouve en Bretagne : comme ici, le réservoir d'air pend vers l'épaule gauche.

Souvent, l'auteur n'indique guère d'évolution des types au cours du Moyen-Age.

A notre seconde voussure, les cymbales sphériquement gonflées sont très nettes, avec leurs rebords de métal, leurs coquilles arrondies analogues, bruissantes, paraissant même sur les côtés, cliquetant allègrement. La vielle d'Auvergne est ainsi dite parce qu'elle existe encore en Auvergne ; on voit ici la sorte de manivelle qui, par en haut, la fait jouer, et la rosace ajourée qui se détache sur la caisse qu'elle rend plus sonore. « La guitare pincée » est un bloc carré, ni refait, ni achevé, semble-t-il, mais correspondant à ce type d'instrument. Ensuite vient bien la « viole pincée », instrument a corde très net, puis le sistre.

(15) Même tête aux grands yeux à peine dessinés, aux fortes lèvres, que nous avons vu à l'arcature sous-jacente, dans un cercle enserrant la tête (quelque peu stylisée) là aussi. De même, à l'autre tympan on trouve, épanouis en feuillage, deux « masques » identiques entre eux. Tout ceci dit l'unité et l'âge identique de notre portail.

(16) Cf. *supra* et *passim*. Comme pour le chœur et le chevet commençant, Raymond d'Onzac est sans doute l'évêque qui fut à l'origine de l'édification de notre portail.

Chapitre VII

FINALE

Il n'y a plus qu'à conclure. Pas plus que la cathédrale de Bayonne ne peut se comparer aux quelques plus grandes et prestigieuses cathédrales comme Chartres, Paris, Amiens, Reims ou Bourges, notre portail gothique ne peut rivaliser avec les non moins grandes ordonnances sculpturales du Nord de la France, leur monde ou leur peuple de statues. Il n'en est point point ainsi à Bayonne. Loin de la profusion des sculptures gothiques en nos provinces septentrionales (qui furent le vrai berceau de cet art), Mâle trouve dans le Midi un certain dédain de l'ornementation (ce n'était point cependant le cas aux façades romanes de l'école poitevine et du Sud-Ouest). De fait, il y a assez peu de décoration gothique à Notre-Dame de Bayonne et au cloître, du XIII[e] siècle au XVI[e] siècle. Plus dorique et moins athénien, ce Midi a d'abord un esprit constructif.

Mais, son portail y compris, la cathédrale bayonnaise prend de suite son rang dans toute la série subséquente des autres admirables cathédrales gothiques de France. Il en est ainsi de notre portail. Malgré à peine quelques très légères déficiences, dans son développement, il est un grand morceau de sculpture du début du gothique, grande page de foi, d'art et de beauté. Nulle part ailleurs Bayonne ne nous livre pareil ensemble et notre cathédrale n'a point non plus d'autres portails subsistants.

Celui-ci porte en lui sa date. Notre analyse a cherché à la déceler tout au long : portail gothique certes, mais du gothique commençant, avec quelques réminiscences du passé roman, à commencer avant tout par la Vierge assise à l'Enfant, dans la prolongation d'un type plus ancien ; on ne saurait guère la faire descendre au delà des environs de 1230, un peu avant le plein épanouissement du gothique du XIII[e] siècle dans son serein idéalisme. Du coup, notre portail porte témoignage quant à la date du chœur de la cathédrale de Bayonne : avec lui, peut-on le situer après 1258 et dans la seconde moitié du XIII[e] siècle ? Toutes nos conclusions vont à l'encontre de cette datation.

Elles ne sont point isolées au demeurant. Qu'on le veuille ou non, qu'il soit question de l'ouverture d'une carrière ou de sa réouverture à Norton, « au delà du pont » par l'un des rares textes que nous avons (au *Livre d'or*, édité par Bidache), daté de 1213, apparaît à cette date la volonté de bâtir une cathédrale nouvelle, la mise en train de l'œuvre, cathédrale qui sera la première du Midi par son chevet et y restera isolée, quels que soient ailleurs quelques débuts ou velléités ; ainsi à Saint-André de Bordeaux, le grand Brutails l'a montré, au lendemain de la consécration de Saint-Denis gothique en 1144 où avait assisté l'archevêque de Bordeaux avec nombre d'évêques. La

renaissance bayonnaise voyait le roi anglais sceller le jour de Pâques 1215 l'acte célèbre qui est à l'origine de la commune de Bayonne. Du coup, on commença à édifier la cathédrale naissante, la cathédrale gothique (avec les influences champenoises déjà indiquées en passant (1). De la commune à son évêque, Bayonne prenait hardiment « l'art français », l'art admirable et neuf de la France du Nord.

Ce chœur (nous laissons de côté pour le moment les parties hautes du chevet) comporte des arcs surhaussés : ceux-ci paraissent assez fréquents dans la seconde moitié du XII[e] siècle et au début du XIII[e] siècle (l'école gothique champenoise, au sens large, remontant au XII[e] siècle) dans le gothique dit gothique primitif. Croit-on qu'on ait pu les employer à Bayonne, dans le gothique s'épanouissant partout vers 1250, si « la première pierre de la cathédrale a été posée en 1258 », comme il a été rectifié sur la foi de deux archéologues récents aux vues par trop personnelles, l'un suivant l'autre ; il avait été vu bien plus juste antérieurement, Emile Mâle jugeant alors par lui-même, dans la *première* édition d'*Arts et Artistes du Moyen-Age*.

Ce recours à l'arc suhaussé resterait à expliquer dans une hypothèse plus tardive : isolément, on pourrait en reculer la date (ce qui ne cadrerait point avec une imitation trop tardive de cathédrales du Nord de la France). Joint à la forme des piles du chœur, au type de notre Madone assise, tout cela nous amène simultanément à parler selon nous de la première moitié du XIII[e] siècle.

Je sais bien que ces arcs surhaussés se retrouvent parfois encore jusqu'au XV[e] siècle inclus : « d'où une forme en fer de lance ». Mais il faut tenir compte « d'arcs brisés très allongés », en vue d'une élévation parfois excessive, et sans archaïsme dans ce cas. Ici, il s'agit d'arc vraiment surhaussé « où les impostes sont au-dessous des naissances véritables » (définition de Brutails) vers 1200 ; *il en est ainsi très souvent* dans le Nord de la France (même si on veut voir ici un détail). C'est le cas à Soissons : au Sud-Ouest, je n'en vois pas d'autre exemple autour de Bayonne. Or, Soissons vit son chœur ouvert au culte en 1212 (le bas de celui-ci est un peu plus ancien) : Soissons a ici *inspiré* Bayonne, et on ne doit pas *par suite* à notre sens s'éloigner beaucoup trop de 1212. *La forme de l'arc surhaussé de Soissons* (début du gothique) *est très exactement celle de Bayonne ;* je ne crois pas que Bayonne, vers 1270 ou 1300, soit allé chercher cette forme de 1212 (à Soissons), mais bien avant. Et le chœur bayonnais a encore la forme caractéristiques des piles du début du XIII[e] siècle, même si leur survie se prolonge deci-delà tardivement parfois.

S'il nous a fallu relever ailleurs, et tout autant qu'il convenait (du cloître du gothique rayonnant aux remparts de Vauban), une soi-disant originalité imaginative, nous avons dit toutefois la discussion possible sur les débuts du gothique bayonnais. Pour notre part, on ne saurait mettre le tympan de Bayonne ailleurs que dans la première moitié du XIII[e] siècle, et du même coup ne point le séparer du chœur du même âge, avec les mêmes influences champenoises. Telles sont d'abord nos raisons : la leçon de notre portail, dans son passage du roman au gothique qui l'emporte ici nettement, parle clair pour nous ;

c'est encore un enseignement de plus de notre tympan et de sa Madone assise (2).

Par ailleurs, nous rejetons nettement l'utilisation qui a été faite de textes relatifs à divers incendies (d'où l'on a voulu tirer la date de 1258). Si l'on prenait l'un d'eux, à la lettre, Rome avait été saisie de l'œuvre à continuer *ou à refaire* pour la cathédrale « *fere totaliter et ictu et flamma fulguris* », déclare-t-on en 1310. Nul n'a osé descendre aussi bas *pour le chœur* de Bayonne, malgré un texte aussi formel, si l'on a cherché à utiliser plus ou moins tendancieusement des textes antérieurs d'incendies aussi fréquents. A Rome, ces clauses en partie de style se répétaient : vers 1309, le même Clément V (ancien évêque gascon), parle de la cathédrale d'Aire, *totaliter destructa* cette fois ; là aussi, le Pape étendait sur sa Gascogne les bienfaits spirituels et pécuniaires de son pontificat : or, Aire conserve de très importantes parties romanes du XII[e] siècle. A vouloir suivre ces textes, cherchant avant tout à favoriser l'œuvre des prières, faveurs et dons d'Eglise, dont la précision n'est qu'apparente, l'on voit à quels mécomptes l'on peut s'exposer (3), les prenant à la lettre.

Nous ne faisons qu'indiquer ces quelques points, voulant d'abord achever l'étude du cloître et de ses accès avant de venir à la cathédrale elle-même : notre portail gothique conduisait précisément de celui-là à l'intérieur de Notre-Dame de Bayonne. Avant tout, il appartient *au style* d'apporter son enseignement primordial. Le portail gothique de Bayonne relève de 1230 environ ; et le chœur, avec ses piles et ses arcs surhaussés, l'influence assez proche de Soissons, se situe du même coup dans la première moitié du XIII[e] siècle.

Tout le monde est d'accord pour écarter toute influence anglaise de l'art gothique de l'Aquitaine, nous en avons déjà dit un mot au passage ; le fait est bien connu, dans la très large autonomie aquitaine, restée en dehors du gothique anglais. Pas davantage, nous n'avons à nous occuper de la création, dès les temps romans, du grand portail sculpté, peut-être « inventé » à Cluny, puis de sa filiation jusqu'au gothique. Si nos portails gothiques ont soulevé des admirations justifiées qui durent plus que jamais, certains décris reparaissent parfois : Louis Dimier (*L'Eglise et l'art*) leur reprochait leur procession monotone, le simplisme d'un art trop jeune, et s'enchantait des raffinements de la Renaissance. « Il est plusieurs demeures en la maison du Père », dit l'Evangile.

Ainsi, venu du Nord de la France, l'art nouveau, l'art gothique gagnait Bayonne, alors la seconde ville de l'Aquitaine, après Bordeaux, grand port fluvial et maritime et la Commune en pleine expansion ; langue-mère de la cité, la langue gasconne, celle du *Livre* bayonnais des *Etablissements*, retentissait sous les hautes voûtes naissantes. Jusque dans son grand portail sculpté, par delà quelques influences septentrionales, la part presque romaine et méridionale du génie bayonnais allait droit à l'essentiel, mais en se parant de la splendeur de l'art nouveau : l'art gothique se levait sur Bayonne. Et le peuple croyant, se rendant au cloître pour y inhumer ses morts ou tenir ses assises sous ses galeries et son préau, s'émerveillait de trouver, au grand portail Sud, gravé dans la pierre, le splendide et double

tympan sculpté, accompagnant des Apôtres le Christ et Marie, que nous ont légué les siècles fidèles (4).

---

(1) Comme à Burgos : Malégarie (un Bayonnais éminent), *Sources de l'art français*. On a voulu parler, et moi-même, comme un autre, de quelque maître d'œuvre sur les chemins de Saint Jacques. Mais, si les Bourguignons lancés par leur Cluny, vont au Portugal, la Champagne ne cesse de participer à la Croisade contre le Maure et par la Navarre de puis 1050 au moins en gros : point de vue capital, et ignoré. Cf. l'admirable histoire de l'Eglise d'Albert Dufourcq (de Labastide-Clairence), t. VI, p. 211 notamment. Ce n'est nullement un épisode isolé qui fait de Thibaut, le comte de Champagne, le roi de Navarre en 1234 ; sur ces mariages, cf. Histoires générales et du Comté de Champagne.

Cf. René Cuzacq, *Origines légendaires de Labastide-Clairence*. Bayonne alors est un peu à l'écart de la route classique de Saint-Jacques (par Dax - Sorde l'Abbaye - Roncevaux).

(2) Tout cela, nous espérons le reprendre un jour en étudiant chevet et nef de la cathédrale. Bazas est commencée en 1233. Burgos (à influences champenoises) vers 1220, etc... Pourquoi reculer Bayonne à ses débuts d'un demi-siècle ?

M. Malégarie est d'accord sur l'essentiel et avec nous sur les dates si quelques-unes sont à reculer un peu, et sauf une erreur importante : une partie du cloître subsistant, « XIII^e siècle ». Son analyse du chœur demeure capitale et trop peu connue. Son essai de restitution de l'église romane, pour si hypothétique qu'il soit fatalement, demeure seul valable comme base de départ. Cette étude, même quelque peu omise, demeure aussi sérieuse qu'importante.

Toutefois M. Malégarie croit que le transept fut édifié vers 1230 avec le chœur (et notre portail), puis réédifié au XIV^e siècle. Nous nous séparons de lui ici : rien n'indique un transept du gothique primitif. M. Malégarie seul souligne le formeret oblique de raccord, chapelle Sainte-Anne, donnant sur le déambulatoire, et non droit comme l'est le tracé de la chapelle. Précisément, parce que le chœur gothique dut se greffer sur le transept roman ou la nef romane, sinon le formeret eût été droit lui aussi.

Le XIV^e siècle (ici l'accord unanime) vit apparaître au Nord le portail-porche : précisément, la Vierge allait alors y reparaître (malgré notre portail), ici jusqu'à 1793. A l'autre bout, le portail double donnait déjà sur deux travées du cloître : ici, on voulut dès l'abord un beau portail gothique (qui porte en lui sa date) comme un chœur nouveau en même temps. Je ne crois pas pour ma part qu'il faille les séparer : le portail gothique d'abord, le chœur plus tard seulement. Tous les traits relevés convergent ensemble vers une même et neuve inspiration.

Avec la Commune nouvelle commençant à naître en 1215, quel évêque eut l'idée d'introduire fièrement à Bayonne ce gothique merveilleux, connu largement au Nord depuis 80 ans environ ? Une fois de plus à Bayonne, nos textes sont déficients : cf. Ms Veillet : l'épiscopat de Raymond d'Onzac, paraît-il, existe en 1219 (?), mais en 1218, quel est l'évêque « Raymond ». Onzac l'est encore en 1256. Vers 1230, (pas avant 1233 en tout cas), il est douteux qu'il faille intercaler deux noms, sur la foi

d'un lointain chroniqueur ?) Le problème reste entier et en dehors de notre sujet. Nous l'indiquons au passage simplement, tout comme nous donnons ces courtes indications et nos points de vue, avec l'intention de les reprendre plus tard à loisir, dans le rapprochement que nous faisons du portail et du chœur gothiques.

(3) Cf. R. Cuzacq. *Premier répertoire d'articles bayonnais, basques, landais* (etc...), 1938. II, 2, page 5. Pendant des siècles, à chaque demandes de subsides au roi, Bayonne a ses remparts en ruine, elle est menacée d'invasion (et son cas n'est pas isolé), etc...

(4) Notre double tympan se rehaussait-il d'un fonds doré (presque toujours donné aux personnages divins) et de ces couleurs peintes mises alors très souvent aux sculptures, selon nos textes et quelques épaves ou débris ? S'il en fut ainsi, les temps passés les ont enlevés, mais nous n'en savons rien. Depuis longtemps, l'art classique a habitué nos yeux à la seule beauté de la pierre.

Pas plus que le gothique septentrional de la cathédrale (la nef va y apporter quelques traits du gothique méridional), notre portail n'a fait école aux alentours. Cette architecture ou cette sculpture revenaient cher. Réserve faite de quelques initiatives locales, on les trouvait avant tout dans quelques villes du temps, et c'était le cas à Bayonne.

APPENDICE

LA SACRISTIE NOUVELLE

Remplaçant quelques travées détruites du cloître ancien (on verra notre *Cloître de Bayonne*, tome I), Bœswilwald érigea ici en 1858-1860 la chapelle paroissiale, et à la même hauteur, la sacristie actuelle. L'étude que nous avons faite du style néo-gothique de la première nous permettra d'être plus bref pour la seconde, se logeant au droit du bras Sud du transept, laissant d'ailleurs paraître au dehors (au-dessous du toit de ce double appendice), les beaux et hauts fenestrages du dit croisillon à plan rectangulaire. Les travées intérieures par ailleurs paraissent correspondre à peu près à celles de la galerie Nord disparue du cloître.

La sacristie proprement dite a deux larges travées. Une *voûte d'ogives* simple, à quatre branches, s'y croise, donnant comme profil une ogive en amande, une creuse « rainure », puis une assez large section plate en gros : comme à la chapelle paroissiale voisine. Il en est de même de l'*arc formeret*, contre le mur latéral du fond, formant paroi avec la chapelle paroissiale (sa section est la même qu'à celle-ci) : ogive centrale en amande, entre deux cavets précédant une section plate !) Cet arc retombe sur des clubs de lampe à tailloirs rectangulaires, avec feuillages, crochets imités ici du XIII[e] siècle. Nous l'avons déjà dit pour la chapelle paroissiale ; tout cela a sa valeur. Partout, *voûtains et pierres à joints apparents* ont un certain apport décoratif. Une clef de voûte dessine une couronne de feuillages ; l'autre, un feuillage découpé.

A la hauteur du trumeau du portail des deux piliers que nous avons vus situés dans son alignement, s'étend l'*arc doubleau*, qui touche la voûte : sa retombée se fait sur une colonne située en hauteur, entourée de deux autres plus petites correspondant aux nervures des deux travées indiquées, avec trois tailloirs rectangulaires (dont deux en retrait pour les chapiteaux) ; ceux-ci sont toujours à crochets et feuillages plats imitant le XIII[e] siècle, laissant nue la partie supérieure centrale et arrondie, imitation partielle, on le voit.

Toujours comme à la chapelle voisine, le profil de l'arc en doubleau comporte un large et plat filet médian, deux cavets, puis deux tores. Rappelant celles du portail, les bases ont comme deux tores évasés et aplatis, le dernier débordant en saillie recourbée vers le bas.

Nous l'avons vu : deux piliers au droit du trumeau s'avancent pour marquer la double travée. Parallèlement aux tympans, s'ouvrent ici deux arcs formerets ; au-dessus d'eux, le mur appareillé monte droit jusqu'à la rencontre de la voûte avec ici un nouvel arc formeret supérieur et identique, espace intermédiaire et écoinçons étant maçonnés. Nécessairement, *les deux travées suivantes* sont plus étroites : il n'y a plus l'ancienne avancée de plan rectangulaire (à l'origine entre les anciens contreforts du bas-côté de la nef, avancée

englobée avec l'ex-plan de la galerie Nord, à la chapelle paroissiale). Ici, au contraire, les chapelles latérales touchent du coup nos deux travées, avec même et grande hauteur des voûtes, celle de la sacristie proprement dite.

A la première de celles-ci, il n'y a d'abord qu'une toujours très haute voûte d'ogives simples (et toujours un feuillage à la clef), les mêmes culs de lampe rectangulaires à la retombée, avec crochets et feuillages. Mais, côté abside, les colonnettes aux bases ou chapiteaux identiques se terminent en hauteur sur un bout de mur inférieur, en ressaut, dont la section a çà et là quelques pans rabattus.

Plus petite encore est la travée suivante, encore à la même hauteur : le mur donnant sur le cloître est percé d'une grande rose, où s'inscrit une vaste rosace à six redents, aussi sèche que le lacis de plomb y maintenant quelques « vitres » blanches. Précédée d'un bandeau ou large chanfrein biseauté, la petite porte moulure quelque peu le chambranle en segment de cercle, avec deux décrochements près du linteau surbaissé. Il en est de même de la petite porte non moins humble donnant accès au petit escalier en hélice (figurant au plan que nous avons indiqué (1). La clef de voûte est toujours en feuillage, les petites pierres des voutains décorativement bien appareillées. Ici, les colonnettes du mur de séparation avec la chapelle attenante de l'abside sont doubles (une pour l'ogive et pour l'arc doubleau, l'arc formeret qui s'en détache à son tour formant une autre branche).

Au milieu de la grande sacristie proprement dite, l'arc doubleau est seul à la hauteur du trumeau des tympans et des deux piliers voisins. Entre celle-ci et la travée suivante, comme celle-ci et la dernière travée, son profil demeure le même ; mais, à ces deux reprises, un peu plus haut que lui, toujours avec la même section, l'arc formeret le surmonte, le petit espace incurvé intermédiaire étant maçonné en sa large section plate.

Au total, toute cette architecture néo-gothique du XIX^{e} siècle, est la même que celle de la chapelle paroissiale ou Saint-Léon : notre jugement sera par suite le même ; si elle n'a rien d'un chef-d'œuvre, haute, spacieuse et bien voûtée, encore toute blanche, elle ne mérite nullement de dénigrements excessifs. Et elle a même son prix, fut-il celui d'un pastiche seulement partiel. Quant aux fenêtres correspondantes (de 1858-1860) donnant sur le cloître, nous les avons analysées et nous n'avons rien à reprendre de ce que nous avons dit dans le tome I du *Cloître de Bayonne.*

*
**

La sacristie et la travée suivante s'accompagnent de placards de bois modernes à plus que quelconques panneaux rectangulaires. La première garde trois statues peintes du plus pur style Saint-Sulpice (Sainte Monique, Sainte Elisabeth de Hongrie, Sainte Pétronille, dans leurs traits iconographiques !) Mais il y a encore la Vierge écrasant le serpent aux grands plis droits de son manteau doré, au visage inexpressif par contre (cf. tome II de notre *Cloître*, à propos de la salle capitulaire).

On trouve aussi un tableau du genre académique d'auteur inconnu montrant la *Vierge et Saint Joseph tendant dans leurs bras l'enfant Jésus*. Dans un angle, Dieu le père, solennellement, étend ses mains sur la scène ; sous lui, la blanche colombe du Saint Esprit diffuse une lumière radieuse, mais assez pâle et rousseâtre qui éclaire et met en valeur les trois personnages du centre de notre tableau équilibré.

Petits anges et nuages achèvent de remplir celui-ci. Le grenat et le bleu de la robe de la Vierge demeurent, très relativement, les couleurs les plus vives (2).

A la travée suivante, il y le monumental tableau de la *Présentation de la Vierge*, toile immense de Caresme vers 1769, consécutivement à la venue de Vernet envoyé par le roi Louis XV peindre le port de Bayonne (3). Comme aux deux autres toiles, ailleurs signalées dans notre cathédrale, M. Henri Jeanpierre (« orfèvre » en la matière) leur a consacré une magistrale étude. Se détachant sur quelques colonnes antiques, parée d'un vaste velours bleu foncé frangé d'or et tirant sur le vert, à droite, un grand prêtre magnifique se penche sur la petite Marie, inclinée et agenouillée, toute frêle et blanche, priante et implorante de ses mains jointes. Il a une prestigieuse robe, en partie d'un beau rouge vif, bordée à sa frange inférieure des sonnettes bien connues. D'un côté, Joachim et Sainte Anne, en leurs tuniques de couleur diverses, expriment de leurs gestes, comme de leurs têtes « bibliques » dans le goût d'alors, les pieux sentiment qui les animent. A l'autre bout du grand tableau, une sorte de grand enfant de chœur en tunique blanche tient un livre. Arrêtons ici ces simples indications pour renvoyer à l'étude de M. Jeanpierre sur cette œuvre emphatique, au beau coloris classique, plus éloquente que religieuse avant tout. Un très beau cadre doré du temps entoure ce grand tableau oratoire du XVIII[e] siècle, avec à ses angles et au milieu de ses deux bordures verticales, quelques cartouches caractéristiques, à écussons nus ou à peine cannelés, sinuosités ou torsades des contours, à peine quelques légers pétales ou feuillages sur les angles. (Quelques cartouches semblables se retrouvent au tableau de Brenet, *La Fuite en Egypte*, chapelle paroissiale ou Saint-Léon ; en revanche, c'est un cadre quelconque qui accompagne aujourd'hui le tableau de Bardin, *L'Education de la Vierge, par Sainte Anne*, à la chapelle Sainte-Anne de l'abside).

Dans un cadre doré et XIX[e] siècle cette fois, plus fouillé, la travée suivante montre le *portrait de M. Lormand*, mort en 1847, le richissime bourgeois qui combla de dons immenses sa ville de Bayonne et la cathédrale. Sans doute est-ce le testament fameux qu'il tient de sa main comme un parchemin déroulé. Sans valoir le très beau portrait du même qui est au Bureau de Bienfaisance de Bayonne, rue des Prébendés, mais dans le même genre, celui d'Ingres et de son portrait fameux de M. Bertin. Voici du grand bourgeois, le grand visage tranquille et sûr de lui, dans sa bonté profonde, la tête expressive entre toutes, le gilet rouge sombre, l'habit noir qui vibre et ressort sous le pinceau du peintre. La rectitude du dessin rejoint la physionomie et la psychologie de M. Lormand, revit la noble fierté de

la bourgeoisie bayonnaise d'antan. Notre toile a une haute valeur, entourée d'un cadre doré du XIX[e] siècle. Une autre main y ajouta en surcharge des armoiries (trois merlettes (oiseaux) d'argent, sommées (surmontées) d'un heaume. Vers 1787, Lormand avait acheté une charge de conseiller au Parlement de Navarre à Pau (peut-être avec quelque terre noble) ; cette toile est presque aussi belle que le tableau semblable qui figure au Bureau municipal de Bienfaisance, rue des Prébendés. Cette dernière travée a encore *deux autres tableaux* de style « classique » d'auteurs non moins inconnus. Un moine dominicain, à la robe noire surmontée d'une mante ou sorte de vaste camail blanc, s'agenouille d'un geste parlant devant la Vierge à l'Enfant qu'il adore et dont la commisération se penche vers lui. Elle repose sur des nuées ; une lumière rousse éclaire la scène où se devinent quelques anges, plutôt qu'ils y paraissent à demi. Le moine a une tête blonde, qui est un portrait. La Vierge, pieds nus, une fois de plus, est en bleu ou rose vif, aux couleurs très belles et très fines ; elle tient un jeune Enfant, petit blondin, tout droit, pieds joints. A terre, un lis est posé sur un livre. C'est Saint Dominique en extase qui reçoit le Rosaire que lui donne Marie. Ce détail serait à préciser, le tableau étant situé très haut. La lumière est pleine des lumineux reflets nuancés du milieu du XVIII[e] siècle, nous dit M. Jeanpierre (comme à la *Cène* qui est au-dessus de l'entrée de notre sacristie, côté intérieur du transept). Ce tableau était jadis chapelle Saint-Jean (*Guide* de 1894, H. 77) encore en 1894 : œuvre de second rang, mais vraiment belle dans la sensibilité classique de l'art religieux d'alors. Le cadre a çà et là quelques cartouches XVIII siècle, nu et doré par ailleurs.

Le dernier tableau n'est qu'un grand Saint en prières, agenouillé, entrecroisant ses pieds, dont la grosse tête ronde et barbue rappelle et le genre du XVII[e] siècle et « classique » en général. (Saint Pierre et d'autres saints ayant ainsi souvent alors une allure semblable). Là encore, l'attitude est étudiée dans la noblesse voulue et la recherche du style. Sans doute s'agit-il de Saint Pierre. Cette toile est de second ordre : dans son cadre orné et doré, surchargé, à torsades et guirlandes, elle rappellerait plutôt selon M. Jeanpierre le style du XVII[e] siècle avec des couleurs moins pénétrées de lumière, un bleu et rouge encore un peu ternes ou plutôt pâlis.

***

Dans notre tome I du *Cloître de Bayonne*, nous avons parlé de l'extérieur des fenêtres correspondant ici aux travées de la sacristie nouvelle. Reste à dire un mot des vitraux qui les garnissent à l'intérieur : c'est Didron, le neveu du grand archéologue qui avait visité la cathédrale en 1848, qui les confectionna : aux vitraux des deux travées terminales, un tout petit carré intérieur contient : « Didron Paris » et à l'autre bout : « Année MDCCC LXI (1861) (4), comme il paraît bien. Son oncle vivait encore. Et nos vitraux 1860 ou environs gardent leur réelle beauté dans une imitation flagrante des combinaisons dites grisailles des XIII[e] et XIV[e] siècles. Ils sont coupés seulement de quatre grandes barlottières horizontales, avec

des lignes de plomb parallèles et plus petites. Le tracé des compartiments verticaux est le même, avant que nous venions aux remplages supérieurs. De grands hexagones enferment un quatre-feuille central ; latéralement, ceux-là sont coupés de grandes oves, elles-mêmes recoupées par les seules grandes barlottières horizontales. En hauteur, au centre, des oves ou grandes ellipses ovales identiques, se superposent en recoupant les extrémités inférieures et supérieures de l'hexagone, ces oves elles-mêmes recoupant à leur tour par côté les extrémités des quatre-feuilles avec une virtuosité et une complication qui sont ici à leur place. De même chevauchent entr'elles les extrémités supérieures des hexagones.

Toutes ces combinaisons géométriques de lignes droites et courbes se déroulent sur fonds de grisaille, en léger treillis. Beaucoup plus l'emportent les feuillages et rinceaux contournés, feuilles parfois lancéolées, qui remplissent ces motifs, avec des grappes à trois grains ou même à l'occasion un grain unique. Aux points de suture de cette « grisaille » étincellent quelques petits rubis, ou perles vertes, qui flamboient magnifiquement. Et ces arabesques d'ensemble sont dignes de l'art arabe par cette abondante richesse géométrique entrelaçant les motifs les plus divers au luxe voulu et surchargé du XIX^{e} siècle en son milieu. Les franges et les remplages supérieurs vont souligner de teintes vives cette prestigieuse grisaille.

Prenons le premier vitrail : la haute partie inférieure s'encadre d'une bordure qui met en valeur la grisaille des lancettes successives, verres à bords courbes d'un bleu vif avec palmettes, ou feuilles jaunes, entre deux droites raies d'un rouge vif. Aux extrémités inférieures ,nous l'avons vu, deux petits carrés verts donnent le nom de Didron et la date de 1861. La même frange colorée monte dans l'ove du haut de chaque lancette.

Dans les quatre-feuilles centraux entourés des haxagones, quatre points jaunes encadrent un centre bleu vif, le tout se détachant sur l'ensemble de la grisaille.

Aux remplages supérieurs de cette grande fenêtre attenante (vers le Sud) à la chapelle Saint-Léon, les mêmes teintes vives s'affirment aux trilobes et quadrilobes, se détachant aussi sur la grisaille qui s'y continue et que ces couleurs éclipsent, dans la même tonalité d'ensemble bleu translucide, notamment dans quatre petits fuseaux élégants et à pointes enserrant un rubis au centre, ou encore aux rosaces blanches avec une même perle centrale.

En allant vers le cloître (et vers l'Est), au bas des extrémités des lancettes, des carrés jaunes remplacent les carrés verts au deuxième vitrail ; la bordure frangeante est faite de rouge et de vert, avec des palmettes blanches cette fois, entre deux raies maintenant bleues. La même grisaille intérieure s'y encadre, ou le même entrelacement des motifs géométriques. Aux remplages supérieurs, la note bleue l'emporte maintenant dans l'ensemble, soulignée des quatre fuseaux ici jaunes juxtaposés. A nouveau, il y a d'ailleurs quelques teintes en jaune çà et là.

Mais une alternance symétrique s'affirme : le troisième vitrail reproduit le premier ; réduit à deux compartiments, vers l'accès au

cloître, le quatrième et dernier reproduit à son tour le second, dans le dessin et le coloris, jusque dans les petits carrés avec nom et date cantonnant les extrémités.

Personne ne prête attention aux vitraux de la sacristie : pourtant, même s'ils ne flamboient pas comme les vitraux du Moyen-Age splendides, cette grisaille géométrique, ce luxueux dessin, ces lignes droites et courbes rehaussées d'une bordure éclatante, multiplient leurs effets et leurs jeux, sans parler du vif éclat de quelques perles rutilantes. L'ensemble est peut-être un peu surchargé ou lourd, la féerie de la lumière n'atteint pas aux chefs-d'œuvre d'antan. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une belle réalisation du XIX^e^ siècle, en liaison avec l'effort de Mgr Lacroix et les restaurations artistiques de Bayonne, vite après le début de la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

---

(1) Cf. Dubarat, *Missel de Bayonne* (1543) et plan Gleizes (tome I du *Cloître de Bayonne*). Il n'y a plus aujourd'hui que cet escalier dans le prolongement de la sacristie, vers l'accès à la cour du cloître, donnant la montée vers le dessus de la salle capitulaire ou le triforium de la cathédrale. A la hauteur du gros pilier cantonnant le transept et le chœur, il y en a eu un autre (aujourd'hui muré ou disparu : voir plan Gleizes en 1843). Il était symétrique de celui qui subsiste à l'opposé côté Nord (cf. plan Gleizes). Nous reviendrons sur tout ceci en étudiant l'abside.

(2) C'est sans doute le tableau que le *Guide* précité *de la Cathédrale* appelle la *Présentation de Jésus au Temple* ; il l'attribue à 1691 et à Jacques Caillot. Caillot est inconnu. Le grand dessinateur Jacques Callot est mort en 1635, s'il a bien fait quelques tableaux religieux et aussi les médaillons de la *Jeunesse de Marie*. Surtout le *Guide* (1894) avoue que le tableau a été entièrement défiguré par une restauration faite « il y a une quarantaine d'années ». De fait il a pris une allure douceâtre XIX^e^ siècle qui lui a enlevé tout cachet ancien (*Sainte Famille*). D'autre part, Bruwaert, *Callot*, p. 111, signale une « *Sainte Famille* » d'après André del Sarto chez Callot. Ce titre, « Sainte Famille » est celui qui conviendrait à notre toile (et non *Présentation au Temple*) car il n'y a que la *Sainte Famille* et une *Présentation à Dieu et au Ciel*, avec les personnages célestes. On le voit, l'attribution à Callot, même pour une copie faite en 1691 (restaurée ou déformée largement ensuite), reste douteuse.

Cependant, M. Henri Jeanpierre voit ici l'art *provincial*, genre lorrain ou région de Laon du XVII^e^ siècle qui laisse sa trace sous la restauration du XIX^e^ siècle ; le geste de Dieu le père est une réminiscence de Raphaël. On songe aux Le Nain (comme genre) (cf. Dorival, *La peinture*, p. 66 à 70). La lumière n'a pas les reflets du tableau de Saint-Dominique ; le blanc est plus net ; l'allure est XVII^e^ siècle ; la référence à Callot ou quelque disciple est valable (plus que la date disparue de 1691, peut-être mal lue ou mal imprimée ; le tableau garde quelque valeur).

(3) Fecit 1760, imprime l'article Jeanpierre par une coquille probable. Mais il parle de l'Exposition de 1769, ce qui est plus vraisemblable. Mgr d'Arche, évêque de Bayonne, ayant commandé ces tableaux par l'intermédiaire de J. Vernet, et donc quelques années après son passage à

Bayonne, semble-t-il bien. Les *Etudes historiques et religieuses du diocèse de Bayonne*, la magistrale Revue Dubarat (1893, II, p. 193), parlent d'une restauration où l'on aurait mis par erreur 1700 ! Date et signature sont, paraît-il, à la proportion du tableau, mais, sans échelle, on ne peut les voir du bas. Plus encore que 1760, 1769 paraît plus que probable.

(4) Il faudrait une échelle pour aboutir à une certitude. Sur les Didron, cf. notre livre, *Cath. de Bayonne, vitraux anciens*, etc... L'influence du Moyen Age est visible en ces grisailles de la sacristie (cf. Marcel Aubert, *Le Vitrail*, planche XIX), mais il y a plus de richesse à défaut de moindre harmonie, plus de riche surcharge si le parti-pris est identique (cf. les grisailles des premiers temps du gothique, moins anchevêtrées malgré tout, plus facilement lisibles).

ADDENDA

1° *Sur les instruments de musique*, on verra Hérelle (*Représ. pastorales à sujet tragique*, Bull. Soc. Sc. L. Arts Bayonne, 1922), situe flûtes (tchirola à trois trous, *tabard* (béarnais) ou tambour, le *soïna* ou tambourin, de Gascogne à caisse rectangulaire résonante), accordées par une clef ; en Provence, la caisse est un peu plus allongée ; on en joue comme d'un archet ; les six cordes sont accordées par une clef. Il veut faire venir la grosse caisse, *timbola*, depuis 50 ans à peine ; déclare que le violon au moins vers 1900 était quasi inconnu au Pays Basque : l'erreur est ici probable. Le violon se trouvait souvent aux noces, etc... Il dérive de la viole de Moyen-Age.

Cf. à Chartres, au portail Royal, les instruments de musique dont jouent les 24 vieillards de l'Apocalypse (je n'ai pu en trouver ici une reproduction, pour comparer ces instruments à ceux de Bayonne (quelques ressemblances apparaissent avec ceux-ci qui furent célèbres à la Maison des Musiciens à Reims).

2° *Types de Vierges assises.* — Cf. la Vierge Noire de Moulins (XII[e] siècle). Sur les Vierges semblables du XII[e] siècle voisines, voir aussi Génermont, *Visages du Bourbonnais*, p. 168 sq.

Au faîte de la porte principale de Chartres, sous les statues à arcades, il y a la Vierge debout à l'enfant, dans un grand trilobe, d'un type plus tardif que le nôtre, mais elle est encore entourée de deux anges mi-agenouillés portant deux candélabres

Cette Vierge est située au pignon de la grande façade occidentale entre les deux clochers. Tout le monde parle du portail royal, très peu d'elle. Au-dessus de ceux-ci et sous notre Vierge, il y a la galerie des roiis de Juda (datés en général du XIII[e] siècle). En serait-il de même de notre Vierge, ou est-elle plus tardive ? Je n'ai pu trouver à Bayonne qu'une indication en ce sens ; mais dans ce cas, qu'était le modèle ancien et sa date ? Les cierges (sur une mauvaise photo, sont d'un profil autre qu'à Bayonne). En tout cas, ceci ne ferait qu'un léger complément à ce que nous disons (l'art gothique, s'il en fut ainsi à ce propos, tendait déjà vers la Vierge debout. Plus ancienne est la Vierge de Bayonne, dans son type, quelle que soit la date de cette Vierge chartraine et son état avant toute possible réfection), si elle est même originellement plus tardive nettement. La recherche à Bayonne serait trop longue, notre livre étant déjà sous presse.

3° Nos tomes du *Cloître* parlent galerie Est, à l'angle, du bas-relief d'Auger de Lahet. Il est daté de 1515, avec une inscription gasconne (il aida à commencer les énormes piles destinées à recevoir le clocher). Petit, se détachant sur une plaque rectangulaire de grès jaune (la mauvaise pierre locale de la cathédrale), il n'est plus qu'une ruine.

Celle-ci laisse entrevoir, non armure sans doute militaire de noble homme, mais le simple pourpoint à manches bouffantes (non la cotte d'armes ou pourpoint militaire de l'armure à plaque de fer, comme la même carapace métallique couvrait les cuisses jusqu'à la genouillère). Cette cotte était pincée à la taille ; de même, les chausses collantes enserraient les jambes et le bas du corps. Peut-être y avait-il des souliers à poulaine pointue. (Cf. *Ruppert, Le Costume*, p. 61), costume militaire du XV^e^ siècle.

Ici, au contraire, il s'agit d'un costume civil : les chausses bouffantes s'écartent des cuisses ; les plis en « crevés » vont en oblique — si la chausure est bien effilée. Riche costume du temps.

TABLE DES MATIERES

Pages

Chapitre I. — *L'esprit du portail bayonnais.* — Une grande page de pierre, non un peuple de statues. - Deux tympans juxtaposés : leur raison d'être. - Jugement dernier ; Marie dans le Ciel, Reine des Anges, la garde des Apôtres. - L'unité d'ensemble. Le livre de Vie et la spiritualité des Apôtres ; ils commencent à peine à s'individualiser ; l'idéalisme de cette sculpture ; caractères du grand art gothique à ses débuts ; l'influence champenoise. Un même atelier, avec quelque variété de détail au passage. - L'enseignement du Christ-Dieu et Juge ; la résurrection finale; quelques portails de chez nous. - La reine des Anges et du Ciel ; son intercession ; le Jugement dernier couronne le jugement particulier ; Bayonne est une « Notre-Dame ». Le linteau a disparu. Un portail chargé d'histoire et d'art, vers 1230 (quelques comparaisons locales) 7

Chapitre II. — *Les Apôtres, soldats et témoins du Christ.* — Saint-Paul ; aisance de cet art et des belles et simples draperies ; Saint-Pierre ? pourquoi il y a six Apôtres ; Saint-Jacques : son importance iconographique ; un Apôtre innommé ; Saint-André et sa croix encore latine ; Saint-Mathieu et sa hache. - Le nimbe ; les pieds nus et leur allure. - Beauté de cet art, pureté, vérité, aisance et jeunesse. - Thèmes des portails 14

Chapitre III. — *Dais gothiques ; histoire et restauration du portail.* — Dais ou baldaquins gothiques ; leur origine et leur grand rôle ; description (têtes d'animaux, tours, dentelures, etc.) - les socles et les bases ; mouluration des pieds-droits ; chapiteaux et petits feuillages. - Les arcatures voisines ; masque à feuillage ou tête du cul de lampe. - Restaurations. - Le trumeau et les aménagements des environs de 1860 (état ancien) ; portes modernes ; linteau ancien disparu. - Quelques faibles restaurations ; rôle du sculpteur Adophe Geoffroy.- Dechaume. - Mgr de Beauvau ferma notre porte en 1703 ; elle échappe aux destructions de 1793. - Le portail est dégagé ensuite, mais le badigeon l'empâte ; (Mérimée en 1840 ; Hugo en 1843). La venue de l'archéologue Didron en 1848 ; Cénac-Moncaut vers 1857 ; il annonce la restauration. - Boeswilwald et Geoffroy. - Dechaume vers 1858-60 19

Chapitre IV. — *Résurrection des morts et Christ du Jugement.* La grâce gothique. - Le Christ : siège, attitude, nimbe, costume, pieds nus, plaie du flanc droit, le geste de justice et de miséricorde. - Deux anges et les instruments de la Passion, clous, fouet, couronne d'épines, lance, croix. -

Les quatre animaux des Evangélistes ; le rebord des nuages ; détails divers. - Caractère de cet art. De même aux voussures ! L'Enfer à gauche (un roi, un évêque ; les diables. - Les hauts reliefs où les morts ressuscitaient du tombeau ; fantaisie un peu grouillante ; les cuves des sarcophages simples ; les nues ; quelques groupes plus archaïques : interprétation. - Les rangées de feuillage et les arcs. - Le sens de ces sculptures. - Les deux anges de la Résurrection et leurs trompettes. - L'archivolte et les trois grands anges thuriféraires. - La venue de l'Eternité et le proche Paradis. - Quelques points de comparaison 27

Chapitre V. — *La vision céleste de Marie, reine des Anges.* — A la droite du Christ. La Vierge d'Intercession. - La reine des Anges ; vision céleste ; la gloire de la Sainte Vierge ; son enseignement. - Le triomphe de la « Vierge de Majesté. » Son trône. - Elle est chaussée ; le costume ; le sceptre fleurdelysé. - L'Enfant-Dieu et sa gravité. - Foi et art. - Remarques diverses (globe, pieds, voile, etc.) ; ce type de Vierge situé dans l'évolution du type de la Vierge au MoyenAge. - Date de 1230 environ. - La beauté des anges gothiques du tympan. -- Les anges céroféraires : base des candélabres ; date ; anges thuriféraires ; vision d'Eglise ; deux bustes d'anges inclinés. - Le chœur voisin des ange.s - Arcs et rangées de feuillages. Les anges des voussures : caractères généraux ; les instruments de musique et leiur identification ; 14 anges musiciens en tout. - Dais et claveaux. - Les trois grands anges porteurs de chandeliers d'autel sous l'archivolte finale et son cul de lampe. - Anonymat habituel. - Notes (sceptre ; pieds nus ou chaussés ; coiffure ; points de comparaison ; Vierge de la crosse de Bernard de Lacarre ; point la Vierge du sceau du chapitre ; les chandeliers-candélabres et leur date ; instruments de musique, etc...) 36

Chapitre VI. — *Finale.* — Place du portail bayonnais par rapport aux autres et à Bayonne même. - Sa date : 1230 environ. - Tout un faisceau de faits convergents pour dater du même temps le chœur absidial de Notre-Dame de Bayonne, qui adopte l'art gothique. - La venue des Champenois et la carrière de Norton. L'arc surhaussé (note), piles du chœur, Vierge assise de notre tympan : tout cela nous ramène vers la première moitié du XIII[e] siècle (on a imité en partie le chœur de Soissons, qui était achevé en 1212, assez vite après, et non au-delà de 1250 selon nous; quelques dates analogues. - Les mentions d'incendie ne sont pas à prendre à la lettre. - Le style est primordial. Toutefois, une certaine discussion demeure possible éventuellement. - Pas d'influence du gothique anglais en Aquitaine gasconne, où Bayonne était la seconde ville après Bordeaux. - Bayonne en pleine expansion et l'aube du gothique chez nous. - Un portail de grande ville; peinture disparue ? Quelques remarques 50

APPENDICE. — *La Sacristie nouvelle.* — Deux travées ; voûtes néo-gothiques, culs de lampe, supports et retombées. Deux travées succèdent à la sacristie, toujours hautes voûtes ; l'escalier en hélice. Un pastiche réussi. - Mobilier. Les tableaux (Sainte Famille).- La *Présentation* de Caresme (XVIII[e] siècle) (notes). - Portrait de M. Lormand. Saint-Dominique recevant le Rosaire. - Un Saint-Pierre probable. - Les vitraux de Didron neveu vers 1861 (imitation des grisailles) ; arabesques ; bordures aux teintes vives ; l'art de ces vitraux n'est pas à dénigrer. - L'architecture de la chapelle Saint-Léon se prolonge ici 55

ADDENDA. — Instruments de musique. - Vierges assises. Le bas relief d'Auger de Lahet au cloître 62

Les trois clichés, pris par M. Jougleux, photographe, 6, rue Argenterie, Bayonne, sont la propriété de Mlle Barrère, Grande Librairie Le Porche, 12, rue des Gouverneurs, Bayonne. Nous le remercions vivement d'avoir bien voulu les mettre gracieusement à notre disposition (Jugement dernier, tympan de Marie, Apôtre innommé).

Impr. JEAN-LACOSTE, Mont-de-Marsan
2-57 - Dépôt légal n° 102 - 5 Février 1957.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 126855367